EUPHORION

ZEITSCHRIFT
FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

DRITTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON

HANS PYRITZ

49. BAND 1. HEFT

HEIDELBERG 1955
CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES ERSTEN HEFTES

Werner Fechter (Freiburg i. Br.), Über den „Armen Heinrich" Hartmanns von Aue . . 1

Friedrich Maurer (Freiburg i. Br.), Zu den religiösen Liedern Walthers von der Vogelweide 29

Alfredo Dornheim (Mendoza, Argentinien), Das „Reiselied" Hugo von Hofmannsthals: eine hyperboreische „Mignon-Landschaft" 50

William H. Rey (Seattle, Washington), Dichter und Abenteurer bei Hugo von Hofmannsthal 56

Ewald Grether (Freiburg i. Br.), Nachtrag zu dem Aufsatz: Die Abenteurergestalt bei Hugo von Hofmannsthal 70

Miszellen

Richard Samuel (Melbourne), Heinrich von Kleist und Karl Baron von Altenstein. Eine Miszelle zu Kleists Biographie 71

Friedrich Neumann (Göttingen), Armgart von Arnims Dämmermärchen „Das Heimelchen" 77

Forschungsbericht

Horst Oppel (Mainz), Stand und Aufgaben der Büchner-Forschung 91

Besprechungen

Arnulf Perger, Grundlagen der Dramaturgie (besprochen von Diedrich Diederichsen) 110

Emil Bebler, Gottfried Keller und Ludmilla Assing (besprochen von Erwin Ackerknecht) 112

Hans Grellmann, Goethes Wirkung in Finnland (besprochen von Helmut Henning) 113

Erich Kunze, Die deutschen Übersetzungen finnischer Schönliteratur (besprochen von Helmut Henning) 116

Über den „Armen Heinrich" Hartmanns von Aue.

Von

Werner Fechter (Freiburg i. Br.).

1.

Der *Arme Heinrich* Hartmanns von Aue[1] gehört zu jenen Werken der erzählenden Literatur, in denen der normale Ablauf eines Lebens durch ein unerwartetes Ereignis plötzlich gestört wird. Das Ereignis setzt eine Handlung in Gang und erregt eine Spannung. Man will erfahren, ob und wie es dem Helden gelingt, die Störung zu bewältigen. Vielleicht versagt und scheitert er. Vielleicht kann er die Störung beseitigen und in sein altes Leben zurückkehren. Vielleicht aber überwindet er sie und gewinnt dadurch eine neue Ebene der Existenz.

Der *Arme Heinrich* gehört ferner zu jenen mittelalterlichen Dichtwerken, deren Held ein Ritter und Herr ist. Im Unterschied von den großen Gestalten der höfischen und der Helden-Epen tritt jedoch beim Freiherrn Heinrich von Aue das „Ritterliche" nicht hervor. Man erfährt nichts von Kämpfen, Turnieren und Abenteuern, die er etwa bestanden hat, nichts *von küener recken strîten*. Desto deutlicher wird die „höfische" Seite seines Wesens und Wirkens[2]. Hartmann zeichnet ihn in den berühmten, mehrfach nachgeahmten Versen des Eingangs als das Ideal eines mächtigen Grundherrn aus angesehener Familie, der Reichtum und vornehme Herkunft mit hervorragenden Gaben des Geistes und der Seele verbindet und sich vorbildlich in der Gemeinschaft betätigt. Er ist ein wirklicher Edelmann, zuchtvoll, hilfsbereit und zuverlässig, für das Schöne empfänglich und der Freude hingegeben, ein Muster von „courtoisie". So findet er das Lob der Welt, in der er steht und wirkt: *man sprach dô nieman alsô wol / in allen den landen* (36—37).

Dieses glanzvolle Dasein, das weder von außen noch von innen bedroht zu sein scheint, endet mit einem jähen Absturz. Den Freiherrn Heinrich befällt der Aussatz. Die furchtbare Krankheit — durch die Kreuzzüge im Abendland verbreitet — bringt ihm nicht nur körperliche Schmerzen, da er ja bei lebendigem Leibe langsam verfault. Sie widerspricht seinem höfischen Streben nach Weltfreude. Sie raubt ihm die Voraussetzung seiner ritterlichen Existenz, den gesunden Körper, und hindert ihn dadurch, sich weiterhin in Ritterdienst und Herrenamt zu betätigen[3]. Zudem wird er nun von der Gesellschaft gemieden und verachtet. Was dies für einen mittelalterlichen Adligen bedeutete, dessen ganzes Wesen auf die Öffentlichkeit und auf sein Ansehen in ihr gerichtet war, kann sich der heutige Leser kaum vorstellen.

[1] Ich zitiere nach der Ausgabe von Hermann Paul, 10. Aufl. von Ludwig Wolff (1953), folge aber Vers 225 und 447 dem Vorschlag Friedrich Rankes, *vrîbære* zu lesen und es mit „frei im Entschluß, freiwillig" zu übersetzen (Zeitschrift f. dt. Altertum 79. 1942. S. 178—79).

[2] Das Gegensatzpaar „ritterlich" — „höfisch" bei Hans Naumann, Dt. Kultur im Zeitalter des Rittertums (1938) S. 78.

[3] Friedrich Maurer, Leid (Bibliotheca Germanica 1. 1951) S. 39.

Wie soll nun dieser furchtbare Schicksalsschlag, der die Handlung im *Armen Heinrich* auslöst, verstanden werden? Hartmann gibt darüber direkt und indirekt Auskunft.

Zunächst verdeutlicht sich an Heinrich die Endlichkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen. Das geschaffene Sein ist der Möglichkeit des Verfalls preisgegeben. Es hat keinen Halt in sich. Der Mensch ist immer gefährdet: *mêdiâ vîtâ / in morte sûmus. / daz bediutet sich alsus, / daz wir in dem tôde sweben / so wir aller beste wœnen leben* (92—96). Wer die Welt für beständig hält und sich auf sie verläßt, wird von ihr enttäuscht: *dirre werlde veste, / ir stœte und ir beste / und ir grœste magenkraft, / diu stât âne meisterschaft* (97—100). Die „insecuritas humana" in einer Welt, zu deren Wesen die „fragilitas" gehört, ist eine Erfahrungstatsache, mit der sich Theologie, Philosophie und Dichtung von ihren ersten Anfängen an bis zur Gegenwart immer wieder beschäftigt haben, wenn man sich auch gelegentlich vor ihr zu verschließen suchte. So muß nun der Freiherr Heinrich am eigenen Leibe erfahren, wie bedroht und ungesichert die menschliche Existenz ist. „Die schöne Harmonie der höfischen Welt wird in ihrer Scheinhaftigkeit offenbar"[4]; der Wahn zerreißt vor der furchtbaren Wirklichkeit. Heinrich, der bisher in allem seinen Willen hatte (388—89) und sein Leben selbst bestimmen zu können glaubte, sieht sich nun zum Objekt eines übermächtigen fremden Willens gemacht: *in ergreif diu miselsuht* (119).

Stünde er unter der Macht eines blinden Schicksals, so wäre die Frage, wie sein schweres Los zu deuten ist, schon beantwortet. Nun aber waltet über dem Geschehen in Hartmanns Dichtung der persönliche Gott. Auf Gottes Geheiß befällt den Freiherrn der Aussatz; Heinrich ist nicht das Opfer einer zufälligen Ansteckung. Das ermöglicht und gebietet es, weiter nach dem Sinn seines Leidens zu fragen.

Hartmann rückt an den Wendepunkten, nämlich beim Ausbruch der Krankheit (124ff.) und bei der wunderbaren Heilung (1360ff.), seinen Helden in enge Nähe zum biblischen Job (Hiob). An Heinrich wiederhole sich das Schicksal Jobs. Es geschehe ihm, *als ouch Jôbe geschach, / dem edeln und dem rîchen, / der vil jœmerlîchen / dem miste wart ze teile / mitten in sînem heile* (128—32). Wie Anton E. Schönbach[5] und vor allem Carl von Kraus[6] nachwiesen, besteht außerdem eine größere Anzahl textlicher Berührungen mit dem alttestamentlichen *Buch Job*. Sie betreffen namentlich die Kapitel 3, 29, 30 und 42. Auch Nebenmotive wie die abtrünnigen und später wieder treuen Freunde, der verlorene und neu geschenkte Reichtum finden sich hier wie dort[7]. Dieser Sachverhalt gibt das Recht, den *Armen Heinrich* auch vom *Buch Job* her zu inter-

[4] Helmut de Boor, Die höfische Literatur 1170—1250 (de Boor-Newald, Gesch. d. dt. Literatur II. 1953) S. 78.

[5] Über Hartmann von Aue (1894) S. 130—56 passim.

[6] Drei Märlein in der Parzival-Hs.G und das Exempel vom Armen Heinrich (Festgabe für S. Singer. 1930) S. 7ff.

[7] Hendricus Sparnaay, Hartmann von Aue II (1938) S. 9.

pretieren. Was dem gerechten Job zustößt, dient bekanntlich der Prüfung seines Gottvertrauens. Job bewährt sich, weil ihm Armut, Krankheit und Verachtung den Glauben an Gottes weise Führung und die geduldige Ergebenheit in Gottes Willen nicht nehmen können. Wie ihm, so wird auch Heinrich das doppelte Leid des Siechtums und der Unehre zum Heil seiner Seele geschickt (142: *durch der sêle gemach*). Später heißt es noch deutlicher, es habe Gott gefallen, *daz er si* [= Heinrich und die zweite Hauptgestalt, die junge Meierstochter] *versuochte / rehte alsô vollecîchen / sam Jôben den rîchen* (1362—64). Gott prüft also den Freiherrn Heinrich, indem er ihn aussätzig werden läßt. Der von der Welt gefeierte Ritter und Herr soll zeigen, ob er bereit ist, Gottes Allmacht anzuerkennen und sich demütig der göttlichen Lenkung anzuvertrauen[8].

Heinrich selbst versteht drei Jahre später in seiner Rede vor den Meiersleuten (383 ff.) den Aussatz als Strafe Gottes. Er sei in seinem *wunschleben* (393) zu selbstsicher und zu selbstherrlich gewesen. Er habe sich zu wenig um Gott gekümmert und nicht einsehen wollen, daß er alles Gute der göttlichen Gnade verdanke. Sein *übermuot* (404) habe Gott schließlich verdrossen: *got hât durch wâche*[9] *an mich geleit / ein sus gewante siecheit / die nieman mac erlœsen* (409—11). Ist das nur „subjektiv aus der Sphäre des Kranken gesprochen"[10], oder will auch Hartmann den Aussatz noch als Strafe aufgefaßt wissen?

Daß Heinrich nicht die rechte Einstellung zu Gott hat, zeigt schon die Parallele Heinrich = Absalon (Vers 85). Denn Absalon galt in der kirchlichen Literatur als Beispiel sündhaften Ehrgeizes[11]. Noch deutlicher ist Hartmanns Hinweis auf die mögliche Diskrepanz zwischen dem Urteil Gottes und dem der Welt. Ein Mensch könne von Gott verworfen sein, obwohl die Welt nichts an ihm zu tadeln finde. Das werde gerade an Heinrich offenbar: *der in dem hœhsten werde / lebet ûf dirre erde, / derst der versmâhte vor gote* (113—15). In die gleiche Richtung weist Heinrichs Reaktion auf den Ausbruch der Krankheit. Er fällt in Trotz und Verzweiflung und ist zuletzt sogar fähig, ein Menschenopfer anzunehmen. Der Aussatz enthüllt sein wahres Wesen. So besteht kein Zweifel daran, daß Hartmann in ihm auch eine Strafe sieht, und zwar für die Sünde der „superbia", in der Heinrich lebt, ohne daß er und die Welt es ahnen. Ge-

[8] Kraus (S. 10f.) und Sparnaay (S. 6) nehmen an, daß Hartmann das *Buch Job* nicht selbständig benutzte, sondern dabei seiner Vorlage folgte. Sonst hätte er Vers 137ff. nicht den „geduldigen" Job dem „ungeduldigen" Heinrich entgegenhalten können, da auch Job (3,3) wie Heinrich (160—62) in ungeduldiger Weise den Tag seiner Geburt verwünsche. Man muß jedoch berücksichtigen, wie das Mittelalter die Stelle verstand. Im Kommentar Gregors des Großen etwa heißt es zu 3,3 ausdrücklich: *Job ex impatientia maledictum non protulit* (Migne PL 75, Sp. 637ff.). Damit fällt das „Argument" in sich zusammen. Warum sollte auch der „gelehrte", auf einer Klosterschule ausgebildete Hartmann das *Buch Job* nicht benutzt haben?

[9] = Strafe, vgl. Maurer S. 41.

[10] Hans Eggers Euphorion 48 (1954) S. 103.

[11] Schönbach S. 134. — In der Artusdichtung wird Absalon nach 2 Sam. 14,25 als Prototyp männlicher Schönheit genannt, z.B. *Erec* 2817 und *Parzival* 796,8; auch *Gregorius* 2632f. — Nach dem Vorbild von Hartmanns Heinrich gestaltete Gottfried im *Tristan* 245ff. den Herzog Riwalin, zu dessen wesentlichen Charaktereigenschaften ebenfalls der *übermuot* gehört.

meint ist damit nicht ein sündhaftes Tun, sondern ein mangelnder Sinn für die Gebrechlichkeit der Welt und für die daraus folgende Tatsache, daß alle guten Eigenschaften und irdischen Werte — auch Gesundheit und Ansehen — Geschenke der göttlichen Gnade sind. Nur die Gnade hat Heinrich in seinem *wunschleben* gehalten. Da er das nicht anerkennt, läßt Gott ihn einfach fallen. „Superbia" ist also Hochmut gegenüber Gott, nicht gegenüber der Gesellschaft. Wer mit christlicher Denkweise vertraut ist, wird darin keine „geringfügige" Sünde sehen. Die schwere Strafe ist durchaus angemessen. Jede göttliche Strafe hat überdies den Charakter einer Mahnung und Läuterung. Dies gilt auch für den Aussatz im *Armen Heinrich*.

Die Krankheit mit ihren furchtbaren Folgen hat also den dreifachen Sinn: daß Heinrich an sich selbst die Bedingtheit und Gefährdung menschlicher Existenz in einer der Vergänglichkeit unterworfenen Welt erlebt —, daß er eine Prüfung erleidet wie Job —, und daß er gestraft wird für die Sünde des Hochmuts gegen Gott, wobei die Strafe gleichzeitig eine Aufforderung darstellt, sich zu ändern. Eine Häufung von Sinndeutungen, die sich ergänzen, aber auch teilweise widersprechen, ist in der mittelhochdeutschen Dichtung nichts Ungewöhnliches.

Sie finden sich wieder in dem Ergebnis am Ende der Handlung des *Armen Heinrich*.

Es sieht lange so aus, als ob Heinrich scheitern würde. Denn er bemüht sich, die Krankheit zu beseitigen, statt sie — und sich — zu überwinden. Schließlich aber gelangt er trotz allem zu einem *niuwen muot* (1235), zu einer neuen Gesinnung. Einst war sein *hôchmuot* von Gott *verkêret* worden *in ein leben gar geneiget* (82—83). Nun *verkêrt* er selbst *vil drâte / sîn altez gemüete / in eine niuwe güete* (1238—40). Auf die jähe Veränderung seiner Lebensumstände durch Gott, die von außen geschah, antwortet er jetzt mit einer ebenso plötzlichen Sinnesänderung, einer inneren „metanoia", einer Bekehrung.

Das Neue besteht zunächst darin, daß Heinrich einsieht, wie ohnmächtig der Mensch gegenüber Gott ist. *Dû hâst einen tumben gedanc*, sagt er zu sich, *daz dû sunder' sînen danc / gerst ze lebenne einen tac / wider den nieman niht enmac* (1243—46). Er erkennt also seine kreatürliche Bedingtheit und gibt die Haltung der „superbia" auf. Seine Bekehrung muß freilich vollendet werden durch die Einsicht, daß Gott in allem das Beste will, auch wenn er Leiden schickt. Heinrichs eigentliche Wende liegt darin, daß er sich von nun an willig dem fügt, was Gott ihm bestimmt hat, und nicht nur die Freude, sondern auch den Schmerz in sein Dasein aufnimmt. *Swaz dir got hât beschert, / daz lâ allez geschehen* (1254—55), sagt er zu sich selbst, und zum Arzt: *gotes wille müeze an mir geschehen* (1276). Man hört deutlich die Anspielung auf das *Fiat voluntas tua* im Vaterunser, bei der Verkündigung und am Ölberg[12]. In unbedingtem Gottvertrauen und demütiger Bußgesinnung beugt sich Heinrich nun dem Aussatz

[12] Matth. 6,10. Luk. 1,38. Matth. 26,39; Mark. 14,36; Luk. 22,42.

mit seiner gesellschaftlichen Folge, der Verachtung durch die Welt: *swie wol er dô erkande / daz er dâ heime vunde / mit gemeinem munde / niuwan laster unde spot, / daz liez er allez an got* (1348—52).

Damit hat er die Prüfung bestanden und die rechte Haltung zu Gott gewonnen. So nimmt nun Gott — als Richter und Arzt — in seiner Barmherzigkeit den Aussatz von ihm und ermöglicht ihm wieder ein Ritter- und Herrenleben in Gesundheit, Ehre und Freude. Aber dies ist keine „restauratio". Heinrich kehrt nicht in sein altes Leben zurück, sondern beginnt ein neues Leben. Die Überwindung des Aussatzes läßt ihn eine neue Ebene der Existenz erreichen. Im Gegensatz zu früher weiß er nun, daß er alles, was er ist und was er hat, der Gnade Gottes verdankt: ... *daz begunde er allez kêren / stœteclîchen hin ze gote*[13] / *und warte sînem gebote / baz dan er ê tœte* (1432—35). Dadurch gelingt es ihm, Welt- und Gottesdienst zu versöhnen und zu den beiden ritterlichen Werten des Besitzes und der Ehre den entscheidenden dritten, Gottes Huld, hinzuzugewinnen. Da er sich nun zu Gott hält, wird er sogar *rîcher vil dan ê / des guotes und der êren* (1430—31), erfährt also auch hierin das Schicksal Jobs. Außerdem verliert die „fragilitas" der Welt für ihn ihren Schrecken: jetzt ist *sîn êre stœte* (1436). Denn jetzt ziehen ihn die vergänglichen Dinge nicht mehr in die Tiefe, sondern sie haben, nach einem Wort Augustins, Stand mit ihm und Dauer beim ewig stehenden, dauernden Gott[14]. So entspricht der Ausgang des Geschehens seinem Beginn.

Gott verlangt also nicht, daß Heinrich die Welt meidet. Böse war nicht sein Wirken in ihr, sondern seine Verlorenheit an sie. Da Heinrich nun Gott als Herrn anerkennt und sich seiner Gnade öffnet, hilft ihm Gott auch im irdischen Bereich. Die Behauptung, der ganze *Arme Heinrich* sei „durchzogen von der Weltverneinung"[15], stimmt einfach nicht. Es geht auch nicht an, hier von einem „Dualismus" zu sprechen und das augustinische Begriffspaar *civitas Dei — civitas diaboli* zur Interpretation heranzuziehen[16]. Hartmann vertritt vielmehr eine Auffassung, wie sie im Alten Testament an zahlreichen Stellen, namentlich in den Lehrbüchern geäußert wird: wer gut ist, dem geht es auch gut; wer sich an Gott hält, wird von ihm nicht verlassen[17]. So dient der *Arme Heinrich*, wie es der Prolog ausspricht, der Ehre Gottes und dem Trost der Menschen.

[13] *kêren* bedeutet hier nicht „verwenden", sondern „zurechnen" (Schönbach S. 154f.); es ist die Übersetzung von lat. „vertere" in der Bedeutung „jem. etw. zuschreiben, beimessen" (Livius 28,11: *omnium secundorum adversorumque causas in deos*), vgl. Forcellini, Lexicon totius Latinitatis IV. 960 A. II. 3.

[14] *Confess.* IV. 11: ... *et non te deponent, quo descendunt; sed stabunt tecum, et permanebunt ad semper stantem ac permanentem Deum.* Wortlaut der Übersetzung nach Josef Bernhart (5. Aufl. 1951) S. 91.

[15] Joh. Fiebach Beitr. 44 (1920) S. 284.

[16] Fiebach S. 279—88. — Vgl. Wilhelm Kolz, Der Gradusgedanke im Armen Heinrich, Zeitschr. f. dt. Bildung 3 (1927) S. 594—601; Karl Korn, Studien über „Freude und Trûren" bei mhd. Dichtern (Von dt. Poeterey 12. 1932) S. 91—100.

[17] Z.B. *Sprüche* 22,4; *Sirach* 1,12; auch *Psalm* 29 (30): Dank für Genesung, mit Parallelen zum *Armen Heinrich*.

2.

Zu seiner neuen Gesinnung gelangt Heinrich freilich erst auf einem langen Weg. Dessen Etappen hat Bert Nagel herausgearbeitet[18]. Er glaubt, einen „langwierigen, krisen- und anfechtungsreichen inneren Umwandlungsprozeß", eine „wirkliche Entwicklung" zu erkennen (S. 42), und stellt den *Armen Heinrich* sogar in die Nähe des Entwicklungsromans (S. 43, 75 und 86). Nun war unser Entwicklungsbegriff dem Mittelalter noch fremd. Ferner setzt der *Arme Heinrich* — anders als *Parzival* oder *Tristan* — nicht mit der Kindheit des Helden ein. Außerdem scheint Nagel zu übersehen, daß sich Heinrichs „metanoia" nicht folgerichtig aus seinem eigenen Leid entwickelt, sondern plötzlich geschieht, als ein neues Moment, das Mitleid, hinzutritt. „Was auferlegtes Leiden nicht vermochte, bewirkt Miterleiden des erbarmungswürdigen Zustandes des Mädchens vor dem Arzt in Salern"[19]. Heinrichs Weg ist auf eine weite Strecke hin ein Irr- oder mindestens ein Umweg.

Er beginnt damit, daß Heinrich — anders als der geduldige Job — außerstande ist, die Krankheit als Fügung Gottes zu erkennen und sie in der richtigen Weise hinzunehmen. Seine „courtoisie" versagt jetzt. Er fällt in Trauer, überläßt sich nichtigen Wunschträumen, lehnt sich auf, verflucht den Tag seiner Geburt. Gerade dadurch bestätigt er, daß Gott ihn zu Recht in Zucht nahm. Unstet reist er von Arzt zu Arzt. Aber Ansehen und Reichtum nützen ihm nichts mehr. Die Auskunft in Salerno läßt ihn verzweifeln: nur das Blut einer reinen Jungfrau, die freiwillig ihr Leben für ihn opfert, könne ihn heilen. Heinrich glaubt nun zu wissen, daß er keine Heilung findet. Den Hinweis des *meisters* auf Gott als den Arzt, der helfen kann (203—04), überhört er; noch sieht er im Aussatz nur eine physische Störung, die den Mediziner angeht. Er vergabt seinen Besitz, damit sich Gott seiner Seele erbarme (254—55). Was für ein Mißverständnis! Gott will seine personale Hingabe, nicht eine der üblichen frommen Stiftungen. Schließlich verbirgt er sich auf einem Meierhof vor der Welt, ein Zerrbild seiner einstigen Herrlichkeit. Wie Heinrich, so versagt auch die höfische Gesellschaft. Sie beklagt ihn, weiß ihm aber nicht zu helfen und zieht sich, angewidert von der ekelhaften Krankheit, von ihm zurück.

Drei Jahre später sieht man Heinrich in einer veränderten seelischen Haltung. Der zeitliche Abstand von der Katastrophe, das Schwinden jeder Aussicht auf Heilung, die Abgeschiedenheit, die treue Sorge der Meiersleute um den kranken Herrn und vor allem die gnadenhafte Selbstlosigkeit ihrer Tochter haben ihn dazu gebracht, daß er den Aussatz als Strafe begreift. Aber noch sucht er sich

[18] Der Arme Heinrich Hartmanns von Aue. Eine Interpretation. (Handbücherei d. Deutschkunde 6. 1952) 107 S. — Dazu: F. Maurer Arch. f. d. Studium d. neueren Sprachen 190 (1953) S. 91; A. Schirokauer The Germanic Review 28 (1953) S. 311f.; K. H. Borck Wirk. Wort 4 (1953/54) S. 120f.; H. Eggers Euphorion 48 (1954) S. 102f.; K. E. Henke Dt. Arch. f. Erforschung d. Mittelalters 10 (1954) S. 603.

[19] Julius Schwietering, Der Tristan Gottfrieds v. Straßburg u. d. Bernhardische Mystik (Abh. d. Preuß. Akademie d. Wiss. 1943. Phil. hist. Kl. 5) S. 21.

zu entschuldigen: nicht böser Wille, sondern sein *tumber wân* (400) habe ihn zum Welttoren gemacht. Noch verharrt er in Selbstbemitleidung: mit Seufzen und Klagen über sein Schicksal — nicht über seine Sündhaftigkeit — beginnt und schließt er seine Rede vor den Meiersleuten. Noch sieht er nur den gerechten, nicht den barmherzigen Gott und lebt deshalb ohne jede Hoffnung auf Verzeihung und auf Erlösung von Sünde und Krankheit durch Gott. Von einer echten „confessio" kann also nicht die Rede sein[20].

In dieser seelischen Verfassung gerät er, drei Tage später, an eine weitere Etappe seines Weges, die Nagel seine „schwere Versuchung" nennt (S. 53). Die junge Meierstochter ist zur Hingabe ihres Lebens bereit. Für Heinrich bietet sich die lockende Möglichkeit, um den Preis eines Menschenopfers dem von Gott verhängten Leid zu entgehen und in sein glanzvolles Weltdasein zurückzukehren. Man muß das Ungeheuerliche empfinden, das hier geschehen soll, gerade weil es „nur" um ein Bauernkind geht. Der Dichter enthält sich bewußt jeden Urteils und läßt einfach die Tatsachen sprechen. In seinem adligen Publikum fand wohl mancher ein derartiges Opfer in Ordnung und wurde durch den Gang des Geschehens desto eindringlicher belehrt. Heinrich selbst widerstrebt zwar zunächst. Als ihm aber auch die Eltern zureden, nimmt er doch an. So erliegt er der Versuchung. Sein Schuldgefühl betäubt er durch eine reiche Ausstattung, so daß das Bauernmädchen wie ein Edelfräulein mit ihm nach Salerno reist.

Wie unritterlich Heinrich jetzt geworden ist — der einst *der nôthaften vluht* (64) war —, zeigt eine aufschlußreiche Parallele. Das Mädchen sagt, um seine Bedenken zu zerstreuen: *iuwer leben ist nützer dannez mîn* (926). Das gleiche Argument wird auch an zwei Stellen von Hartmanns *Iwein* vorgetragen (4323. 7316), und zwar von Lunete und der jüngeren Grafentochter. Der Ritter Iwein läßt sich beidemale trotz schwierigster Lage nicht davon abbringen, sein kostbares Leben einzusetzen, um eine bedrängte Frau zu retten. Denn das ist Ritterpflicht. Heinrich aber will ein Mädchen, das ihn liebt und dem er in Zuneigung verbunden ist, für sich in den sicheren Tod gehen lassen.

Es ist nicht abzusehen, wie er von hier aus jemals zu einer wahrhaft neuen Gesinnung gelangen könnte.

3.

Daß alles dennoch gut endet, wenn auch erst im letzten Augenblick, ist dem zuzuschreiben, daß Heinrich eine echte Begegnung hat und daß das Mitleid bestimmend in sein Leben tritt. Um dies zu verstehen, muß man sich den Meiersleuten und ihrer Funktion im Gefüge des *Armen Heinrich* zuwenden. Darüber findet sich bei Nagel nur wenig; er hätte stärker beachten müssen, daß

[20] Schon deshalb halte ich Arno Schirokauers Vermutung, Heinrichs Läuterung geschehe in den von Petrus Lombardus gelehrten drei Stufen der contritio, confessio und satisfactio, für unzutreffend (Zeitschr. f. dt. Altertum 83. 1951/52. S. 66—70).

die Handlung nicht allein von Heinrich vorangetrieben wird, sondern dialektisch verläuft. Dabei ist zunächst Gott Gegenspieler der Menschen, und dann sind — im menschlichen Bereich — die Meiersleute und ihr Kind Gegenspieler Heinrichs.

Der Gegensatz von Adel und Bauerntum ist ein Motiv, das man in der mittelalterlichen Dichtung öfters antrifft. „Der Bauer diente dem Ritter als Negativ" wie der Barbar dem Griechen, der „rusticus" dem „urbanen" Römer[21]. Höfisches und bäuerisches Wesen schließen sich aus. Auch von Heinrich heißt es: *sîn herze hâte versworn / valsch und alle dörperheit* (50—51). Was aber den *Armen Heinrich* von der typischen Verwendung des Motivs unterscheidet, ist die geradezu umgekehrte Wertung. Die Meiersleute sind nämlich nicht dumm, grob, unanständig, treulos, grausam, eigensüchtig, verschlagen, wie es dem Bilde des „dörper" und „vilain" entspräche, sondern haben dort, wo Heinrich und die höfische Gesellschaft versagen, die richtige Einstellung. Sie leben ihrem Grundherrn vor, wie man sich als Mensch und als Christ verhalten soll.

Die Vorbildlichkeit zeigt sich schon bei den Eltern. Im Gegensatz zu Heinrich wissen sie, daß alles Gute von Gott kommt, und handeln demgemäß. Betont sagt Hartmann: *Got hete dem meier gegeben / nâch sîner ahte ein reinez leben . . .* (295—96). Sie glauben, daß Gott ihrer Tochter den Entschluß eingab, sich zu opfern: *der sin sî ir von gote komen* (874). Sie erkennen, daß Gott dem einfachen Bauernkind die moralischen und intellektuellen Kräfte lieh, die es brauchte, um seinen Entschluß meisterhaft zu verteidigen: *si jâhen daz der heilic geist / der rede wære ir volleist* (863—64). Vorbildlich tragen die Eltern auch das Leid, das ihnen geschickt wird. Es kommt zu ihnen in Form von Mühe und Arbeit, von Einschränkung und Selbstüberwindung, die ihnen die jahrelange Anwesenheit des aussätzigen Herrn und die Notwendigkeit seiner Pflege abverlangen. Während seine Freunde und Standesgenossen ihm gerade dann nicht helfen, als er wirklich Hilfe braucht, nehmen die Meiersleute alles auf sich, was die Lage erfordert, ohne auf eine Gegenleistung zu rechnen. Der Meier hat *die triuwe und ouch den sin / daz er vil williclîchen leit / den kumber und die arbeit / diu im ze lîdenne geschach* (290—93). Die Sorge für den kranken Herrn geht so weit, daß sie sogar in das Opfer ihres Kindes einwilligen, ja den noch zögernden Heinrich zur Annahme drängen. Wie Abraham sind sie zum Verzicht bereit, sobald sie erkannt zu haben glauben, daß Gott es so will. Sie leiden sehr darunter, aber sie hadern nicht mit ihrem Schicksal, und sie verzweifeln nicht.

Schon die Eltern also sind funktionell das Gegenbild zu Heinrich. Noch mehr ist es ihre junge Tochter. Sie wird zur zweiten Hauptfigur. Das erkennt man auch daran, daß von den 718 Versen wörtlicher Rede, die der *Arme Heinrich* enthält, nicht weniger als 362 auf sie entfallen, während Heinrich nur 184 Verse spricht.

[21] Joh. Kleinstück Dt. Vierteljahrsschr. f. Lit.Wiss. u. Geistesgesch. 28 (1954) S. 49.

Zwischen den beiden Hauptfiguren besteht ein deutliches Kontrastverhältnis. Heinrich ist der auf den Höhen des Daseins tätige, mit glänzenden Gaben ausgestattete, weltgewandte Herr —, sie die schlichte, in der Weltferne des Rodungslandes lebende Bauerntochter. Er wird mit Namen und Stand vorgestellt —, sie und alle übrigen bleiben als Nichtadlige im Dunkel der Anonymität[22]. Er ist zunächst stolz und kümmert sich nicht um seine Abhängigkeit von Gott —, sie führt in Gottverbundenheit, in Demut und Barmherzigkeit ein Leben für andere. Er hat sich an die Welt verloren —, sie will ihr entfliehen, bevor sie sie noch kennt. Seine Sündhaftigkeit äußert sich im entstellenden Aussatz —, ihre Reinheit und Güte wird sichtbar in ihrer Schönheit. Er wehrt sich gegen das Leid, das als Krankheit und Verachtung zu ihm kommt —, sie nimmt es hin in Form des freiwilligen Todes für ihren kranken Herrn.

Bei Beginn ist sie acht, zur Zeit der Reise nach Salerno elf bis zwölf Jahre alt, eine der vielen Kindergestalten der mittelalterlichen Dichtung. Man hat sich oft an den Altersangaben gestoßen. Schirokauer konnte jedoch zeigen, daß sie symbolisch gemeint sind: acht bedeutet den „Beginn der zweiten Lebensstufe, in der die Infantia abgelöst wird durch Bewußtsein, eignes Denken, ja eignes Wollen", elf das Alter der Reifung, „in der *übel unde guot* bedacht werden kann"[23]. Sie verfügt jetzt über die Freiheit des Entschlusses und die Fähigkeit sittlicher Unterscheidung.

Ihr ganzes Wesen ist rein und gut. Sie gleicht einem Engel: *man mohte wol genôzen / ir kintlich gemüete / hin zuo der engel güete* (464—66). Sie sorgt für ihren Herrn *mit reiner kindes güete* (322). Während die andern ihn möglichst meiden, hält die Meierstochter sich am liebsten zu seinen Füßen auf. Sie dient ihm *alle wege / mit ir güetlîchen phlege* (309—10), und zwar *umbe sîn hulde und sînen ruoz* (308), wie der minnende Ritter seiner Dame[24]. Stets leistet sie ihm Gesellschaft, ohne sich vor dem Aussatz zu ekeln oder vor der Ansteckung zu fürchten; *er dûhte si vil reine* (344). Was sie tut, ist mehr, als eine Krankenschwester zu tun pflegt, die sich auf das Technische ihrer Aufgabe beschränkt. Es kommt aus einem mitleidenden Herzen, das durch den Ruf der leidenden Kreatur erreicht wird. Hartmann läßt keinen Zweifel darüber, daß sich hier nicht nur eine natürliche Veranlagung betätigt und entfaltet. Die Meierstochter ist von Gott begnadet: *iedoch geliebete irz aller meist / von gotes gebe ein süezer geist* (347—48). An ihr zeigt sich, was die Gnade in einem Menschen vermag, der ihr nicht widersteht. Die Meierstochter lebt in der völligen Hingabe an Gott. Sie will sich *Jêsus reine / antwürten in gotes gewalt* (698—99), und sie will eher sterben als zulassen, daß *der werlde süeze* (701) sie von Gott trennt.

Wie Heinrich später zur Umkehr gelangt, weil ihn die Begegnung mit der in der Meierstochter fleischgewordenen Barmherzigkeit erschüttert, so reift sie in dreijährigem Umgang mit dem Leid, das sich im armen Heinrich verkörpert, zum heroischen Entschluß. Es bedarf nur des äußeren Anstoßes, um ihn Wirk-

[22] Naumann S. 80. [23] S. 62—64. [24] Schirokauer S. 74.

lichkeit werden zu lassen. Voraussetzung ist freilich, daß sie fremdes Leid als eigenes empfinden kann. Wie stark dies der Fall ist, zeigt Hartmann auf seine stille Weise, ohne es direkt auszusprechen. Vor den Meiersleuten äußert Heinrich den Schmerz über sein Los mit einer einprägsamen Gebärde: *dô holte der arme Heinrich / tiefen sûft von herzen / mit bitterlîchem smerzen* (378—80). Hundert Verse weiter verwendet Hartmann die gleiche Formel[25] für das Mädchen: *manegen sûft tiefen / holte si von herzen* (474—75). Der Unterschied besteht jedoch darin, daß Heinrich sich selbst bedauert, während das Mädchen über Heinrichs Leid seufzt und sogar weint. Dieses Mitleid drängt sie zur Hingabe des Lebens, sobald sie Gottes Ruf vernommen zu haben glaubt.

Auch die junge Meierstochter wird von Gott geprüft (Vers 1360—64), auch sie muß sich bewähren. Gott gibt ihr den Gedanken ein, sich zu opfern. Aber er zwingt sie nicht. Sie selbst muß entscheiden, ob sie dem Anruf folgen oder sich ihm versagen will. Sie entscheidet sich in der Einsamkeit der Nacht, während die andern schlafen und niemand ihr raten kann. Indem sie ohne Zögern auf ihr Leben verzichtet, lebt sie die Haltung des Gottvertrauens vor, die Heinrich vermissen ließ und zu der er auch jetzt noch nicht gelangt ist. Der Durchbruch des Entschlusses geschieht genau so spontan wie später Heinrichs Wandlung. Die Bereitschaft, das Unmöglichscheinende möglich zu machen, ist plötzlich da mit jener elementaren Selbstverständlichkeit und verwandelnden Kraft (Vers 529—31), die den großen Entscheidungen des Herzens eigentümlich ist.

Unter den Motiven, die das Mädchen leiten, ragen zwei hervor: christliche „caritas" und bäuerliche „triuwe" zum Grundherrn. Außerdem zeigen sich die ersten Regungen weiblicher Liebe. Das Kind ahnt noch nichts, und der Dichter ist diskret. Trotzdem verrät das Wort *gemahel*, mit dem Heinrich das Mädchen scherzhaft anredet, welche tiefe Verbundenheit sich vorbereitet. In die gleiche Richtung weist eine Beobachtung de Boors: „Hier richten sich Wille und Tat, höchste Opfertat, auf den Einzelnen, der nicht nur als Person gestaltet, sondern als Person gemeint ist. Das Kind will nicht irgendeinem Aussätzigen helfen, sondern dem aussätzigen Ritter Heinrich"[26].

Die Argumente, mit denen es in breiter Ausführlichkeit seinen Entschluß verteidigt — Hartmann will offensichtlich, daß man sie ernst nimmt —, laufen auf verschiedenen Ebenen und gehen von nüchterner Überlegung bis zur Erwartung mystischer Vermählung mit Christus[27]. Zunächst muß das Mädchen sein Opfer rechtfertigen. Es wagt ja nicht sein Leben, es gibt es vielmehr preis. Das ist nur zulässig, wenn das Gemeinwohl in Frage steht. Daß dies der Fall ist, glaubt das Mädchen beweisen zu können. Am Leben des Grundherrn hängt

[25] Sie stammt wie manche andere aus der antiken Literatur; Ovid, *Metam.* II. 621: *tum vero gemitus . . . alto de corde petitos edidit.*

[26] S. 79.

[27] Man darf die „Verbindung einer bis zur Überspannung gespannten Ekstase mit haarscharfer praktischer Berechnung der Faktoren, auf die gewirkt werden soll", nicht übersehen, aber auch nicht überbetonen, wie Rudolf Borchardt Preuß. Jahrb. 201 (1925) S. 259f. es m.E. tut.

ns Wohl der Meiersfamilie und all ihrer Leute: *die wîle daz er leben sol / sô ât unser sache wol: / und lâze wir den ersterben, / sô müeze wir verderben* (621—24, nlich 360—65 und 491—95). Doch nur das Mädchen kann Heinrichs Leben tten: *ich mac uns eine wol bewarn / vor schaden und vor leide* (614—15). Also arf und muß es sich opfern.

Entscheidender sind die religiösen Argumente. Bei ihnen läßt sich eine egative und eine positive Seite unterscheiden. Auf der einen steht die Furcht r den Gefahren der Welt, auf der andern die Sehnsucht nach Gott.

Die junge Bauerntochter kennt die Welt noch nicht. Doch sie weiß schon um e Macht der Verführung, die von ihr ausgehen kann, und um die Enttäuschung erer, die ihr vertraut haben. Das ist ein Motiv der Heiligenlegende, und Gustav hrismann konnte auch das Schema aufzeigen, das hier zugrunde liegt[28]. Das ädchen weiß um die Vergänglichkeit alles Irdischen: *unser leben und unser gent / ist ein nebel und ein stoup* (722—23). Wir sind wieder bei der „insecuritas umana" und der „fragilitas mundi". Dies läßt erkennen, welche Funktion e Worte des Mädchens im Gefüge der Handlung haben. Seine Absage an die elt antwortet auf Heinrichs Weltverlorenheit. Dem Schicksal Heinrichs schon nig verbunden, nimmt es gewissermaßen für ihn die Sünde zurück.

Die Sehnsucht nach der bräutlichen Vereinigung mit Christus — Sinnbild dingungsloser Hingabe an Gott — äußert die Jungfrau in der Sprache der ystik. In Worten, die an die Zukunftsvisionen der Apokalypse erinnern, wird ne Welt jenseits von Mühsal und Not aufgebaut. Das kommende Paradies scheint in bäuerlichen Formen (775 ff.), Christus unter dem Bild eines reichen reibauern. Diese für eine höfische Dichtung merkwürdige Vorstellung mag urch neutestamentliche Gleichnisse angeregt worden sein. Schönbach verweist f Parallelen bei Augustinus, Paulinus von Nola, Anselm von Canterbury, in enen Gott *agricola* genannt wird[29]. Auch in der Dichtung findet sich gelegentch Verwandtes[30]. Am meisten leuchtet eine Beobachtung Schwieterings ein: ernhard von Clairvaux spricht im Anschluß an das *Hohelied* vom *sponsus ultiformis*, der sich der liebenden Seele jeweils in der ihr gemäßen Gestalt ige, der einen als Arzt, der andern als Wanderer, einer dritten als Hausvater, iner vierten als König; „die Gestalt des freien und reichen Bauern, in der er himmlische Bräutigam erscheint, ist Anpassung an die Existenz des ädchens"[31].

4.

Das Ziel beider Handlungslinien, der des Ritters und der des Mädchens, st Salerno. So machen nun die beiden auf dem Schicksalsweg der deutschen

[28] Die Treue im Armen Heinrich (Untersuchungen u. Quellen z. germ. u. rom. Philol., Prager dt. Studien 8. 1908. S. 319—22).

[29] S. 148.

[30] Z.B. im *Marienleben* des Schweizers Wernher Vers 12657 der Ausgabe von M. Päpke und A. Hübner (Dt. Texte d. Mittelalters 27. 1920).

[31] S. 22.

Könige die weite Fahrt nach dem Süden. Sie reisen aus dem staufischen Herzogtum Schwaben in das normannische Königreich Neapel, das eben damals der staufischen Dynastie verbunden wurde. Hartmann ist Zeitgenosse Kaiser Heinrichs VI. (1190—97). Das Mädchen will auf seiner Ausfahrt aus dem elterlichen Heim[32] die Himmelskrone erwerben, und Heinrich erhofft sich an der berühmten medizinischen Hochschule die Heilung und damit die Rückkehr in sein früheres Dasein. Die Reise hat die Aufgabe, die anderswo eine Wallfahrt zu haben pflegt[33]. In diesem Zusammenhang sei an die wichtige Funktion erinnert, die das Motiv der Reise überhaupt in der epischen Literatur hat.

Die Mitte der Szenengruppe in Salerno bildet Heinrichs Verzicht als Ergebnis einer Erschütterung tiefgreifender Art. Es ist eine wirkliche Umwandlung, eine seelische Metamorphose, etwa der verwandt, von der Pascals berühmtes *Mémorial* Zeugnis gibt. Es ist, um mit Kierkegaard zu sprechen, ein Sprung auf eine neue Daseinsebene.

Akustische und visuelle Eindrücke wirken zusammen. Entscheidend ist Heinrichs Blick in den Operationsraum: das Mädchen liegt auf dem hohen Tisch, *nacket und gebunden* (1232). Diese Haltung versinnbildet die völlige Ergebenheit und letzte Opferbereitschaft des unschuldigen Kindes. „Dem betrachtenden Heinrich verschmilzt ... ihr Bild in eins mit dem des nackten und gebundenen Christus" am Kreuz[34]. Außerdem sieht er, daß das Mädchen trotz seines bäuerlichen Standes und trotz seiner erbarmungswürdigen Situation schön ist. Dem Mittelalter galt erst der bekleidete Leib als schön. Hier aber „durchschönt und durchstrahlt die Verzückung der Seele den armen bloßen Leib", hier erscheint „innere Güte als körperliche Schönheit"[35]. Heinrich sieht also, daß das Mädchen gut ist. Der Blick auf die eigene Häßlichkeit, den sinnenhaften Ausdruck seiner Bosheit, führt ihn zur vollen Einsicht. Endlich erkennt er den Zustand seiner Seele und faßt nach einem kurzen Motivierungs- und Entscheidungsmonolog — dem einzigen Monolog im *Armen Heinrich* — den Entschluß, sich Gottes Willen zu beugen. Des Mädchens Gutsein, sichtbar in seiner Schönheit, entzündet Heinrichs Gutsein und bewirkt seine Umkehr. So vergilt er Treue mit Treue.

Der *Arme Heinrich* ist die Geschichte dreifachen Erbarmens. Die junge Meierstochter erbarmt sich ihres aussätzigen Grundherrn und ist bereit, für ihn Blut und Leben zu opfern. Der einst stolze Ritter und Herr erbarmt sich des einfachen Kindes und verzichtet auf dessen Opfer, obwohl er damit nach menschlichem Ermessen der Krankheit und der Schmach ausgeliefert bleibt. Gott aber zeigt nun, nachdem er sie *geprüft und erkannt* hat[36], *wie liep im triuwe und*

[32] Schirokauer S. 64. [33] Sparnaay II. S. 5.
[34] Schirokauer Germ.-Rom. Monatsschr. 33 (1951/52) S. 266.
[35] Schirokauer Zeitschr. f. dt. Altert. 83 (1951/52) S. 71—73.
[36] *Psalm* 138 (139), 1.

...*rmde ist* (1366), und erbarmt sich beider: er *schiet si dô beide / von allem ir leide* ...67—68).

...Gott macht den armen Heinrich, der die Prüfung bestanden hat, *reine unde ... gesunt* (1370), d.h. er nimmt ihm zunächst die Sünde und dann die Krank...it. Durch die Heilung des Leibes wird die Heilung der Seele bezeugt, wie einst ... Krankheit der Seele an der Krankheit des Leibes sichtbar geworden war. ...e Heilung geschieht durch ein Wunder, ähnlich denen im Neuen Testament. ...er sie wird nicht magisch bewirkt wie etwa im *Engelhard* des Konrad von ...ürzburg, wo der Aussatz nach äußerlicher Anwendung von Kinderblut plötz...h verschwindet. Sie geschieht, gerade weil Heinrich auf das sittlich nicht zu...ssige, im Grunde heidnische Zaubermittel verzichtet. Sie wäre wohl gar nicht ...olgt, wenn er das Mädchen hätte in den Tod gehen lassen[37]. Die Erzählung ...wegt sich hart am Rand einer Katastrophe.

Der *Arme Heinrich* bezeugt zwar den weit verbreiteten Glauben, der Aussatz ...nne mit Menschenblut geheilt werden. Aber dieser Glaube wird durch den ...ang der Handlung abgewiesen. Die Figuren glauben daran, doch der Dichter ...cht, und er will, daß auch sein Publikum nicht daran glaubt. Die Heilung ... vielmehr die Folge einer sittlichen Entscheidung, durch die weggeräumt ...rd, was dem Wirken der göttlichen Barmherzigkeit im Weg stand. Heinrich ...re freilich zu seiner neuen Gesinnung des Erbarmens mit fremdem Leid und ...r Ergebung in Gottes Willen nicht gelangt, wenn ihm das Mädchen diese ...sinnung nicht vorgelebt hätte. Nur insofern ist es seine Retterin.

Heinrich wandelt sich, aber auch das Mädchen wandelt sich. Zu Beginn ist es ...n einfaches Bauernkind, am Ende eine junge Freifrau[38]. Es tritt, von Gott ...lenkt, an der Seite Heinrichs in die Welt ein, der es eben noch zu entfliehen ...achtete. Auch das Mädchen kommt erst nach einer Erschütterung zu einer ...euen Haltung. Es ist nicht imstande, das jähe Ende seines Traumes von der ...ahen, durch einmaligen heroischen Akt zu erwerbenden Himmelskrone seelisch ... verarbeiten, und bricht zusammen. Man könnte die unbeherrschte Art, in der ... seine Enttäuschung ausdrückt, aus seiner bäuerlichen Herkunft erklären, ...mal sich Heinrich im Gegensatz zu ihm gerade jetzt vorbildlich benimmt, *als ...n vrumer ritter sol / dem schœner zühte niht gebrast* (1340—41). Aber ein Blick ...f Hartmanns *Iwein* warnt; denn zwischen dem Verhalten unseres Bauern...ädchens und dem des wahnsinnigen Ritters Iwein besteht deutliche Verwandt...chaft: auch er *brach sîn site und sîne zuht* (3234 = *A. Hch.* 1284). Die Gebärden, ...urch die das Mädchen seine Verzweiflung äußert, bis es ermattet, sind tat...ächlich Ausdrucksformen der äußersten Klage und des Wahnsinns und wollen ...s solche verstanden werden. Soweit es sich um spezifisch Weibliches handelt, ...erhält sich das Mädchen nicht anders als Dido in Vergils *Aeneis* (IV. 586ff.),

[37] Eine dahingehende Andeutung Vers 1252—53: ... *und ouch dar zuo niene weist / ob dich des kindes tôt ernert.*

[38] Borchardt S. 257.

als Ceres, Alcyone oder Canens in Ovids *Metamorphosen* (V. 471ff. XI. 681ff. XIV. 420ff.), als Enite in Hartmanns *Erec* (5757ff.) oder als Lenore in Bürgers bekannter Ballade (Str. 4 und 12).

Die Raserei der Lenore ist eine Folge ihrer Vermessenheit. Auch die Meierstochter im *Armen Heinrich* ist an ihrem Zusammenbruch nicht schuldlos. Bedenken erregt zunächst die Selbstsicherheit, mit der sie vor den Tod tritt, als ginge es zum Tanze (1142). Sie weiß im voraus, daß auch stärkste Schmerzen ihren Entschluß nicht umstoßen können. Bedenken erregt dann ihre Heilsgewißheit. Es besteht für sie gar kein Zweifel, daß sie zum Lohn für das Opfer des irdischen Lebens in die ewige Seligkeit eingehen wird. Das Gefühl der Angst vor dem vollkommenen Gott im Bewußtsein eigener Unzulänglichkeit, das in vielen echten Heiligenleben berichtet wird, scheint sie nicht zu kennen. Ferner sind die starken Worte gegen die Welt nicht unbedenklich, wenn man sie absolut nimmt. Auch die gestörte Welt bleibt Gottes Schöpfung. Gott verlangt von dem Mädchen, daß es um der Seele willen auf die Welt verzichten kann. Nachdem er seine Bereitschaft geprüft hat, schickt er es in die Welt zurück. Auch dort kann es ein Leben führen, das Gott wohlgefällig ist.

Als Heinrich geheilt ist, wird er wie *von zweinzic jâren* (1377). *An sînem schœnen lîbe* (1395) erkennt man, daß Gott ein Wunder an ihm getan hat. Ähnliches berichtet Wolfram im *Parzival* von dem geheilten Anfortas (796,5—16). Körperliche Schönheit als Ausdruck seelischen Gnadenstandes eignet nun beiden, Heinrich und dem Mädchen. Er ist jetzt auch *reine* (1370), wie das Mädchen — wohl mit Beziehung auf Maria — *diu reine maget* genannt wird (460. 903). Und er heißt nun *der guote herre Heinrich* (1372), wie das Mädchen als *diu guote maget* bezeichnet wird (342. 1353. 1494). Das Attribut meint hier die seelische Qualität der „bonitas". Es ist im biblischen Bereich zunächst Gott vorbehalten[39] und findet sich im Mittelalter oft bei Engeln, Heiligen und sittlich hervorragenden Gestalten. Damit entspricht Heinrich in drei wesentlichen Eigenschaften seiner „Retterin": er ist schön, rein und gut wie sie. So sind sie sich gleichförmig geworden. Die Ehe, die sie schließen, festigt und vollendet diese Einheit, auch wenn Heinrich als Motiv dafür seine Dankbarkeit nennt (1483ff.). Von nun an haben sie ein gemeinsames Schicksal. Die Dialektik von Spiel und Gegenspiel ist aufgehoben. Die Dissonanzen haben sich aufgelöst in Harmonie.

Blickt man von hier aus auf den Gang der Handlung zurück, so zeigt sich eine bemerkenswerte Doppelsinnigkeit. Situationen und Ereignisse stehen in eigentümlichem Zwielicht. Der Ritter und Freiherr Heinrich scheint ein gesichertes und ideales Leben zu führen —, in Wirklichkeit lebt er in der Nähe von Tod und Verdammnis. Kein härteres Los scheint ihn treffen zu können als der Aussatz —, in Wirklichkeit ist er die große Chance zur Rettung, zum echten Glück in dieser und jener Welt. Weil Heinrich an der Heilung verzweifelt, flieht er aus der Gesellschaft —, gerade in der Einsamkeit findet er seine Retterin.

[39] Matth. 19,17: *Einer ist gut, nämlich Gott.*

dem er das Opfer ihres Lebens annimmt, scheint ihm die Rückkehr in sein es Dasein unmittelbar bevorzustehen —, in Wirklichkeit entfernt er sich durch weiter vom Ziel. Durch seinen Verzicht in Salerno scheinen ihm Gesund- it und Weltleben endgültig verloren zu sein —, in Wirklichkeit gewinnt er sie rade dadurch neu, und zwar intensiver als je zuvor.

Auch im *Armen Heinrich* herrscht die Paradoxie, von der Abälard an Heloise hrieb: *Gottes Güte war dir gerade da am nächsten, wo du Gottes Zorn zu spüren ubtest*[40].

5.

Dies alles wird in einer Dichtung erzählt und dargestellt, deren Grundriß n großer Klarheit ist. Er läßt sich folgendermaßen skizzieren.

Sieht man von den 28 Versen des Prologs ab[41], so besteht der *Arme Heinrich* s zwei kleineren Randstücken von 104 und 150 Versen, in denen der Held s *herre* Heinrich auftritt, und dem großen Mittelstück, in dem er der *arme* einrich ist. *Arm* (= miser) heißt er erstmals in Vers 133, *herre* erstmals wieder Vers 1371/72. Der Umschlag erfolgt jeweils durch einen Eingriff Gottes; tt schickt den Aussatz und nimmt ihn wieder weg.

Die 1262 Verse des Mittelstücks gliedern sich noch einmal in zwei kleinere ndteile von 134 und 332 Versen und einen größeren Mittelteil von 796 Versen. r Mittelteil (267—1048) spielt auf dem Meierhof. Seine vordere Begrenzung gt dort, wo Heinrich sich verzweifelt auf den Hof zurückzieht, seine hintere rt, wo er ihn hoffnungsvoll wieder verläßt. Der erste dieser Randteile (133—266) t Heinrichs Reaktion auf den Ausbruch der Krankheit zum Thema. Mitte und öhepunkt bildet die Szene in Salerno mit ihren 50 Versen (183—232). Hier rwendet der Dichter erstmals Dialog. Der zweite Randteil (1049—1370) hat e Heilung zum Thema. Er spielt zwischen Abschied und Rückkehr, fast durch- eg in Salerno. In der dramatischen Zuspitzung des Geschehens und der An- haulichkeit seiner Szenen stellt er zweifellos den Höhepunkt der ganzen Er- hlung dar. Die beiden Randteile korrespondieren nicht nur im Schauplatz. Im rsten wird die Heilmöglichkeit genannt, die dann im zweiten verwirklicht erden soll.

Die symmetrische Anordnung und gegenseitige Bezogenheit dieser Teile läßt ch durch folgende — stark vereinfachende — Formel verdeutlichen: zunächst ht Heinrich aus dem Glanz der höfischen Welt, durch Gottes Gebot vom ussatz befallen, in die Einsamkeit des Meierhofes; dann geht er aus der Ein- mkeit des Meierhofes, durch Gottes Gebot vom Aussatz befreit, in ein neues eben in der Welt.

Die 796 Verse des Mittelteils in ähnlicher Weise unterzuteilen, erscheint nächst schwierig. Eine Symmetrie will sich nicht zeigen, bis man erkennt,

Vgl. Gottfr. Weber, Gottfrieds von Straßburg Tristan II (1953) S. 201.

Von Nagel S. 22—37 eindringlich interpretiert.

daß die ersten 83 Verse (267—349) abzusondern sind. Sie machen in Form eines reinen Berichts, ohne Dialog, mit der Familie und der Lage der Meiersleute sowie mit dem Verhältnis zwischen ihnen und dem Grundherrn bekannt. Gegen das Vorangehende sind sie durch die Einführung neuer Personen, gegen das Folgende durch den zeitlichen Abstand von drei Jahren abgegrenzt.

Für den eigentlichen Mittelteil aber gilt wieder das Prinzip der Dreiteilung vom Rand her. Das Geschehen drängt sich im wesentlichen auf einen Zeitraum von drei Tagen und zwei Nächten zusammen. Der erste Randabschnitt spielt am ersten Tag, umfaßt 109 Verse (350—458) und besteht aus nur einer Szene, deren Mitte Heinrichs sogenanntes Bekenntnis ist. Man hofft, daß Heinrich auf dem Weg zur Einsicht ist. Der zweite Randabschnitt umfaßt 148 Verse (903—1048). Er besteht aus einer Szene, die am dritten Tag spielt und 110 Verse hat, sowie einem Nachspiel von 38 Versen mit den Vorbereitungen zur Reise und dem Abschied. Die Szene enthält das Angebot des Mädchens, sich zu opfern, und Heinrichs Reaktion darauf. Als er annimmt, weiß man, daß es noch nicht zu seiner Wandlung kommt. Im Gegenteil: er hat sich noch weiter von Gott entfernt. Stieg im ersten Randabschnitt die Kurve an, so fällt sie nun wieder.

Dazwischen liegt die eigentliche Mitte. Sie umfaßt mit 456 Versen (459—902) beinahe ein Drittel der ganzen Dichtung und setzt sich aus zwei nächtlichen Szenen verschiedenen Umfangs und Gewichts zusammen. Thema ist der Entschluß des Mädchens. Er wird vorbereitet durch die kurze Szene in der ersten Nacht, die veranschaulicht, daß es fremdes Leid als eigenes empfinden kann. Er vollzieht sich in der zweiten Nacht in einem spontanen Durchbruch und wird gleich anschließend gegen die Eltern verteidigt. Den Kern der Verteidigung bildet eine predigt- oder traktatähnliche Ansprache von nicht weniger als 194 Versen, die — wie schon Schönbach erkannte (S. 435) — wieder aus gerade drei Gruppen besteht (663—735. 736—98. 799—854).

So stellt sich der *Arme Heinrich* dar als ein kunstvoll gebautes Werk mit deutlicher Symmetrie von der Mittelachse her, ebenso deutlicher Gewichtsverlagerung auf den jeweils zweiten der sich entsprechenden Teile und einer Reihe gegenseitiger Bezogenheiten. Die Verbindung von Symmetrie und Achtergewicht bringt es mit sich, daß der zweite Teil jeweils umfangreicher ist als der entsprechende erste. Das ist wohl der Grund, warum es mir nicht gelang, ein Grundmaß zu finden oder zahlenmäßig so genaue Entsprechungen zu erkennen, wie sie Richard Kienast für Wolframs *Willehalm*[42] und Hans Eggers für den *Parzival*[43] nachweisen konnten[44].

[42] Zur Tektonik von Wolframs „Willehalm" (Studien z. dt. Philol. d. Mittelalt., Festschr. f. Fr. Panzer, hg. von Rich. Kienast. 1950. S. 96—115).

[43] Euphorion 47 (1953) S. 260—70.

[44] Vielleicht hemmt die schlechte Überlieferung des *Armen Heinrich*. Noch verwickelter wird die Frage, wenn man mit Eduard Sievers eine Überarbeitung annimmt (Festgabe f. Phil. Strauch. Hermaea 31. 1932. S. 53—66).

Es erhebt sich nun die Frage, ob auch für Einzelteile und Einzelheiten gewisse ...ktonische Prinzipien gelten. Schirokauer konnte zeigen (S. 74—77), daß die ...reizahl hier ebenfalls eine Rolle spielt, und Nagel konnte ihn ergänzen (... 83—84). Man darf aber auch die Zweizahl nicht übersehen. Zweimal greift ...ott in Heinrichs Leben ein, zuerst schlagend, dann heilend. An zwei Hoch...chulen sucht der Aussätzige Rat, in Montpellier (175) und in Salerno. Zweimal ...ot es eine Reise nach Salerno, zweimal eine nächtliche Szene im Schlafraum ...r Eltern. Zweimal hört man von der Bedingung, unter der Heinrich angeblich ...heilt werden kann. Zweimal ist er von der Schönheit des Mädchens beeindruckt (1233. 1273), zweimal sagt er, er wolle dessen Tod nicht sehen (1256. 1274—75). ...weimal findet sich lebhafte Wechselrede (Stichomythie), beidemale durch die ...schlossene Tür (904ff. 1257ff.), zweimal der Topos dichterischer Unzulänglich...it, beim Abschied (1027—30) und bei der Rückkehr (1400—01), also an sich ...tsprechenden Stellen.

Untersucht man eine geschlossene Einheit, etwa Heinrichs Rede vor den ...eiersleuten (383—458), so erkennt man auch da die Zweizahl als Kompositions...ment. Heinrich gesteht z.B.: *dô nam ich sîn vil kleine war / der mir daz selbe ...nschleben / von sînen gnâden hete gegeben* (392—94), und kurz darauf: *wan ... in lützel ane sach / von des gnâden mir geschach / vil êren unde guotes* (401—03) ...ier er entschuldigt sich: *sus trouc ouch mich mîn tumber wân* (400), und wenig ...äter: *daz verworhte mir mîn tumber sin* (408). Den Meier lobt er: *nû schînet ...êst an dir / dîne triuwe die dû hâst, / daz dû mich siechen bî dir lâst* (418—20), ...d ein paar Verse weiter: *mîn lieber vriunt, nû koufestû / und mîn gemahel ...d dîn wîp / an mir den êwigen lîp / daz dû mich siechen bî dir lâst* (430—33). Wie ohne weiteres ersichtlich ist, handelt es sich dabei um bekannte und ...bräuchliche Formen: um einfache Wiederholung, um Variation, um Steigerung, ...n Verwirklichung einer Möglichkeit und um Antithese. Sie bestimmen stark ...n Aufbau des *Armen Heinrich*. Diese Hinweise mögen genügen.

6.

Die Harmonie im Aufbau des *Armen Heinrich* rührt nicht nur von der Klar...it des Grundrisses und der tektonischen Prinzipien her. Eine Reihe von sinn...estimmenden Leitworten durchzieht auf vielfältige Weise die Dichtung und ...ndet ihre Teile innerlich zusammen. Einige seien im folgenden herausgegriffen[45].

Da ist zunächst das Wort *erbarmen*. Hartmann wird seine sprachliche Ver...andtschaft mit „arm“ gekannt und genutzt haben, wie er auch mit den drei ...edeutungen von *arm* zu spielen scheint: arm am Leib (= krank, elend), arm ...n Würde (= niederen Standes), arm an Gut. Der *arme* = kranke Heinrich ...ndet ein Mädchen, das sich seiner erbarmt, obwohl es selbst *arm* = geringen ...tandes ist (810). Geheilt wird er, als auch ihn *erbarmete vil sêre / daz er sie*

[45] Gute Dienste leistet dabei Guido C. L. Riemer, Wörterbuch und Reimverzeichnis zu dem Armen Heinrich Hartmanns von Aue (Hesperia 3. 1912).

niemer mêre / lebende solde gesehen (1225—27). Durch Heinrichs verzichtendes Erbarmen glaubt sich das Mädchen *arm* = ohne Gut gemacht (1290), weil es *die rîchen himelkrône* verloren habe (1292—93). Doch Gott zeigt, *wie liep im triuwe und bärmde ist* (1366), und erbarmt sich beider. Daß alles von Gottes Erbarmen abhängt, weiß Heinrich schon, als er seinen Besitz vergabt, damit *sich got erbarmen / geruochte über der sêle heil* (254—55). Erst eine seelische Erschütterung läßt allerdings auch in ihm das Erbarmen erwachen. Bevor es geschieht, wird in der Arztszene das Wort *erbarmen* dreimal präludierend genannt: der Arzt mahnt das Mädchen, sich seiner selbst zu erbarmen (1090), und empfindet zweimal ein Gefühl des Erbarmens (1201. 1215), das jedoch, anders als bei Heinrich, nicht zur Tat führt.

Ein weiteres Leitwort ist *triuwe*[46]. Je nach dem Zusammenhang differiert die Bedeutung. *Triuwe* gehört zu den ritterlichen Tugenden: Heinrich ist *stæter triuwe ein adamas* (62). Sie bestimmt auch das Verhalten des Meiers zu seinem kranken Herrn: *er hete die triuwe und ouch den sin / daz er vil williclîchen leit . . .* (290—91). Heinrich erkennt das an: *dîne triuwe, die dû hâst . . .* (419). *Triuwe* gilt für das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern; die Tochter bittet die Mutter, *müeterlîcher triuwe* zu gedenken (737), und ist gern bereit, ihr und dem Vater *triuwe* zu leisten — *mir selber doch die meiste* (829—30). *Triuwe* heißt dann das, was sie für Heinrich tun will. *Die triuwe die dû an mir begâst* (942), sagt er zu ihr, und später heißt es von ihm: er dachte *an des kindes triuwe* (1001). Er dankt den Eltern und der Tochter *der triuwen und des guotes* (1015). Aber auch Heinrichs Verzicht ist *triuwe* gegenüber dem Mädchen (1332 a). Schließlich erkennt Gott *ir triuwe und ir nôt* (1356) und zeigt, wie lieb ihm *triuwe und bärmde* ist (1366). *Triuwe* gibt es auch gegen sich selbst, ja sie steht der gegen die Mitmenschen voran, weil nach kirchlicher Auffassung zuerst Gott, dann die eigene Seele und dann erst der Nächste zu lieben ist[47]. So gehorcht das Mädchen zwar den Eltern, aber nicht unbedingt: *ouch sol ich mîne triuwe / an mir selber niht brechen* (820—21). *Triuwe* kann auch übertrieben werden, dann wird sie unstatthaft. Das Mädchen meint: *swer den andern krænet / und sich selben hœnet, / der triuwen sî joch ze vil* (825—27), und als Heinrich verzichtet, mahnt es ihn: *ob irz durch iuwer triuwe lât, / daz ist ein vil swacher rât / des iu got niht lônen wil, / wan der triuwen ist ze vil* (1332 a—d).

Ferner ist das Wort *stæte* (Substantiv, Adjektiv und Adverb) zu nennen. Heinrich hat unritterlichem Wesen abgeschworen und hält den Eid *stæte unz an sîn ende* (53). Er ist *stæter triuwe ein adamas* (62). Aber die *stæte* der Welt *stât* [!] *âne meisterschaft* (98—100). Das Mädchen sagt mit feinem Wortspiel: *unser stæte bibet als ein loup* (724). Nur Gottes Gnade ist *alsô stæte*, daß sie *niemer zegât* (808—09). Der Arzt mahnt das Mädchen, das Opfer nicht zu wagen,

[46] G. Ehrismann, Die Treue in Hartmanns Armem Heinrich (Untersuchungen u. Quellen z. germ. u. rom. Philologie, Joh. v. Kelle dargebracht, I. Prager dt. Studien 8. 1908) S. 317—24.

[47] Ehrismann S. 322—23.

...nn es sich nicht *vil stœte* weiß (1105). Nach der Heilung hält sich Heinrich ...*teclîchen* an Gott (1433): *des ist sîn êre stœte* (1436).

Auch *süeze* gehört zu diesen Worten (Substantiv und Adjektiv). Es wird nur ...ertragen gebraucht[48]. Die „dulcedo Dei" ist ein theologischer Begriff, der in ...r altchristlichen Literatur, besonders bei Augustinus, und in der mittelalter...hen Mystik eine wichtige Rolle spielt[49]. So hat Gott die beiden Hauptfiguren ...rch *sînen süezen list* geprüft (1360), und in dem Mädchen wirkt *von gotes gebe ...n süezer geist* (348). Wegen seiner Gottverbundenheit heißt es — wie Maria[50] — ...u *süeze* (480. 554), sogar *diu vil süeze* (461), und Heinrich sagt ihm: *ich er...nne dînen süezen muot, / dîn wille ist reine unde guot* (937—38). Deshalb ist ...e Mühe, die es sich mit der Pflege des Aussätzigen macht, eine *süeze unmuoze* ...26), ein Begriff, der sonst den Minnedienst bezeichnet[51]. Den Tod, der es ins ...ige Leben führen soll, nennt das Mädchen in Form eines Oxymorons *eine ...eze nôt* (1166). Nach *süezem lanclîbe* (1514), d.h. nach einem von Gott be...adeten Leben, gehen die beiden in die Seligkeit ein. Im Gegensatz dazu gibt ... auch *werltlîche süeze* (87). Ihre Krone ist *üppic* (86), d.h. vergänglich, nichtig ... lat. vanus). Sie ist *gemischet / mit bitterer gallen* (108—09). Das Mädchen ...rchtet, daß *der werlde süeze* es hinabziehe, *als si vil manigen hât gezogen / ...n ouch ir süeze hât betrogen* (700—04). Denn *ir süezer lôn* (711) — wieder ein ...ort aus der Minnesphäre — ist *ein bitter nôt*.

Auch hier muß ich mich mit Andeutungen begnügen. Weiteres findet man ...i Maurer (S. 39—42 und S. 69 über *leit* und verwandte Begriffe, S. 275—76 ...er *êre*) sowie bei Schirokauer (S. 70—71 über *nôt* und *tôt*; vgl. Riemer S. 150).

7.

Nun wenden wir uns der Frage zu, wie es mit Zeit und Raum im *Armen ...einrich* beschaffen ist.

Das Geschehen beginnt mit dem markanten Einschnitt des Krankheits...sbruchs. Was sich vorher begab, liegt außerhalb der epischen „Zeit". Es ...ird nicht nacheinander erzählt, sondern in Form einer Schilderung gebracht. ...ie enthält zwar eine Anzahl von Handlungen, Verhaltensweisen und Zu...änden. Aber die Handlungen tragen nicht den Charakter des Einmaligen. Sie ...nd beliebig wiederholbar und wiederholen sich. Erst mit dem Krankheits...sbruch beginnt die „Zeit" abzulaufen. Doch auch jetzt wird die Erzählung ...s Vorgangs durch Zustandsschilderung unterbrochen (z.B. 133—70. 267—349).

Wie das Geschehen einen deutlichen Anfang hat, so auch ein festes Ende: ...e Heirat des Grundherrn mit dem einfachen Mädchen, Lohn für ungewöhn-

[48] Vgl. Werner Armknecht, Geschichte des Wortes „süß" bis zum Ausgang des Mittelalters (Germ. Studien 171. 1936).

[49] Joseph Ziegler, Dulcedo Dei (Alttestamentl. Abh. Bd. 13, Heft 2. 1937).

[50] Z.B. Walther 3,28. 5,26. 36,21. 37,9. 78,32; vgl. Armknecht S. 99ff.

[51] Armknecht S. 82. — In der Vagantenbeichte der *Carmina Burana* steht: *Quicquid Venus imperat, labor est suavis.*

liche Treue. Was dann noch kommt — das ganze Leben zwischen Heirat und Tod sowie das der Zeit enthobene Leben im Jenseits —, wird in eine knappe Formel von drei Versen zusammengefaßt: *nâch süezem lanclîbe / dô besâzen si gelîche / daz êwige rîche* (1514—16).

Innerhalb dieses Rahmens hält sich der Erzähler an die zeitliche Reihenfolge. Der Hörer oder Leser erlebt jeweils unmittelbar, was gerade geschieht, auch wenn andere am Gesamtgeschehen beteiligte Personen erst später davon Kenntnis erhalten. Daher kommt es für ihn gelegentlich zu Wiederholungen. Er erlebt z.B. die erste Szene in Salerno und hört ihr Ergebnis dann noch einmal in Heinrichs Bericht vor den Meiersleuten. Er erlebt, wie der Entschluß des Mädchens zustande kommt, auf welchen Motiven er beruht, mit welchen Argumenten er verteidigt wird, und erfährt dann manches noch einmal in der Prüfung durch den Arzt. Auch Heinrichs Verzicht erlebt er zweimal: zuerst im Entscheidungsmonolog (1241—56) — dem noch eine Deutung durch den Dichter vorausgeht (1233—40) —, dann in der Verwirklichung des gefaßten Entschlusses (1257—77).

Das Tempo ist unterschiedlich. Neben Strecken des Berichts, in denen mit wenigen Worten größere Zeiträume gerafft werden und die Handlung rasch voranschreitet — die lange Reise nach Salerno etwa wird in nur sechs Versen erledigt (1049—54) —, stehen ausgearbeitete Szenen mit Dialog. Hier verlangsamt sich das Tempo, der Fortgang der Handlung wird gehemmt. Das Geschehen in der zweiten Nacht etwa beansprucht nicht weniger als genau 400 von insgesamt 1544 Versen (516—903), die Auseinandersetzung zwischen dem Arzt und dem Mädchen 107 Verse (1064—1170). In breiter Gründlichkeit werden Absichten und Entschlüsse seelisch zergliedert, Argumente und Gegenargumente vorgebracht. Diese Dialoge dienen meist mehr der psychologischen Vertiefung als der Fortführung des Geschehens. Ihr Umfang läßt erkennen, wie wichtig sie dem Dichter waren.

Nicht ganz so scharf wie die zeitliche ist die räumliche Abgrenzung. Zwar spielt sich die Geschichte hauptsächlich nur zwischen zwei Haupt- und drei Nebenfiguren ab: zwischen Heinrich, dem Mädchen, den Eltern und dem Arzt. Aber neben ihnen treten andere auf oder werden wenigstens erwähnt: die Verwandten, Freunde, Standesgenossen und Vasallen des Freiherrn, die übrigen Kinder und das Gesinde der Meiersleute sowie die Bauern ihres Hofverbandes, die Ärzte, die Heinrich konsultiert, die Rechtskundigen und die Geistlichen bei der Hochzeit. So wird daran erinnert, daß außerhalb des engen Kreises der Haupt- und Nebenfiguren noch andere Menschen leben. Freilich ist diese Welt nicht allzu groß. Sozial beschränkt sie sich auf den grundherrlichen Adel, seine Helfer aus der Bildungsschicht und die von ihm abhängigen Bauern. Von besitzenden Stadtbürgern, die doch damals schon stark das Gesicht des Reiches bestimmten, ist mit keinem Wort die Rede. Auch das politische und das kirchliche Geschehen der Zeit schlägt nicht herein, obwohl Hartmann sicher an ihm

Anteil nahm und offensichtlich kirchlichen Reformkreisen nahestand. Allenfalls könnte man im Schlußteil eine Absage sehen an die manichäische Lehre der Katharer und Albigenser, daß alle Materie — auch der Leib und die Ehe — des Teufels sei. Der Bogen spannt sich zwar vom Herzogtum Schwaben bis zum Königreich Neapel—Sizilien. Dennoch vollzieht sich das Geschehen im *Armen Heinrich* wie auf einer Insel.

Drei Schauplätze liegen vor: Heinrichs Burg als Mittelpunkt seines Wirkens in der Welt, der Meierhof als Ort seiner Zuflucht, und Salerno als Stätte der Entscheidung. Es sind keine Phantasieräume, wie man sie in den Artusepen oft findet. Trotzdem verzichtet Hartmann auf jede Veranschaulichung. Für die Schönheit der Natur hat er offenbar deshalb keinen Sinn, weil sich sein Interesse auf das Seelische konzentriert. Das Landschaftsbild Schwabens oder Neapels wird nicht gesehen. Auch die Reisen werden nicht gestaltet. Es heißt einfach: *er vuor alsô drâte / ... gegen Munpasiliere* (173—75), er *vuor engegen Salerne* (180), *er vuor heim* (246), bei der großen Reise: *sus vuor engegen Salerne / vrœlich und gerne / diu maget mit ir herren* (1049—51), und bei der Rückkehr: *dô vuor er alsô drâte / wider heim ze lande* (1346—47). Heinrichs Burg bleibt ganz unsichtbar. Vom Meierhof erfährt man nur, daß er auf Rodungsboden liegt. Die abhängigen Höfe, die Äcker, Wiesen und Wälder werden nicht erwähnt. Von der Hochschule in Salerno bekommt man keinen visuellen Eindruck. Die Jahreszeiten, die das Bild einer Landschaft stark bestimmen, scheinen nicht vorhanden zu sein. Dagegen spielen Nacht und Morgen eine sinnerhellende Rolle, freilich ohne Mond und Sterne oder die aufgehende Sonne.

Innenraum wird sehr sparsam verdeutlicht. Vom Meierhof werden nur die beiden Schlafzimmer genannt. Das einzige erwähnte Mobiliar ist das große Bett, in dem auch das Mädchen — zu Füßen der Eltern — schläft. Anschaulicher ist dagegen das *heimlich gemach* des Arztes, und das ist funktionell bedingt. Hier gewahrt man die Wand mit dem Loch oder der Spalte, die Tür, den Riegel und den hohen Operationstisch sowie als Requisiten die Arzneien, das lange Messer und den Wetzstein. Weitere Requisiten an anderer Stelle sind Spiegel, Haarband, Gürtel und Ring als Geschenke für das Mädchen (335—38). Vor der Abreise werden schöne Reitpferde und reiche Kleider aus Hermelin, Samt und Zobel gerichtet (1020—26). Jede weitere Einzelheit fehlt wieder. Eine Beschreibung liegt nirgends vor.

Farben sucht man im *Armen Heinrich* vergebens[52], ob es sich nun um realistische oder symbolische handelt. Das hob schon Jacob Grimm hervor: „Bunte Farben und Bilder würden dem gläubigen, getrosten Sinn, der überall darin lebt, ordentlich Schaden tun"[53].

[52] *aller grüenist* (111) ist übertragen gebraucht im Sinn von „frisch, lebenskräftig"; *trüeb* (155) und die *brœde varwe* (1139) bezeichnen Helligkeitswerte; vgl. Minna Jacobsohn, Die Farben in der mhd. Dichtung der Blütezeit (Diss. Zürich 1915).

[53] Kleinere Schriften VI. S. 64.

Der Raum wird im *Armen Heinrich* also wenig oder gar nicht zu sinnenhafter Anschauung gebracht. Er hat jedoch eine Eigenschaft, die ihm in der erzählenden Literatur der neueren Zeit meist fehlt: er ist nach oben hin offen. In der erzählenden Literatur der neueren Zeit pflegt die Rechnung im Diesseits aufzugehen. Im *Armen Heinrich* dagegen ist Gott eine Realität, auch für die Handlung. Gott ist immer gegenwärtig. Das Geschehen spielt vor seinen Augen, und Gott spielt mit. Er setzt die Handlung in Gang, und er löst die Verwirrung wieder, nachdem die Menschen sich bewährt haben. Die Durchlässigkeit des irdischen Raumes für das Einwirken Gottes ist ein wichtiges Merkmal für die Besonderheit des Raumgefühls im *Armen Heinrich*. Daß dadurch die irdische Welt nicht entwertet wird, verdeutlicht der Schlußteil.

Die Zurückhaltung Hartmanns in der Darstellung der Dingwelt ist nicht zufällig oder willkürlich. Es drückt sich darin die Eigenart aus, daß die Handlung des *Armen Heinrich* im Innern der tragenden Figuren verläuft. Es geht um seelisches Verhalten und sittliche Entscheidung. Der *Arme Heinrich* ist ein reines Seelendrama.

8.

Auch die Personen werden nicht realistisch geschaut. Sie werden vielmehr stilisiert. Während aber *Die drei gerechten Kammacher* von Gottfried Keller oder Gogols *Tote Seelen* Überhöhungen der Wirklichkeit sind, weil einzelne negative Wesenszüge und Charaktereigenschaften gehäuft und ins Groteske, Phantastische gesteigert werden, ist es der *Arme Heinrich*, weil seine Figuren ins Vollkommene idealisiert sind. Was sie sind und was sie tun, soll beispielhaft sein. Deshalb werden sie wie die Helden in den höfischen Epen immer wieder durch Hyperbeln charakterisiert als das Beste, was es in ihrem Bereich überhaupt gibt[54]: ideal ist das Leben, das Heinrich als Ritter und Herr in der Welt führt, ideal die wesensmäßige Güte des engelgleichen Kindes, ideal seine Schönheit als sichtbarer Ausdruck seiner reinen Seele, ideal der Gehorsam der Eltern gegen Gott, ideal Heinrichs willige Ergebung in Gottes Willen.

Ideal ist auch die Stellung des Meiers unter seinen Standesgenossen sowie das Verhältnis zwischen ihm und dem Grundherrn. Darauf hat Fritz Martini aufmerksam gemacht[55]. Es besteht hier eine innige Schicksalsgemeinschaft, wobei der Meier der Freundlichkeit des Herrn ein glückliches Dasein verdankt, ohne mit Lasten und Abgaben geplagt zu sein, und es ihm durch die treue Ergebenheit des Gefolgsmanns bis zum Verzicht auf das eigene Kind vergilt. Man darf dieses Beispiel vorbildlicher gegenseitiger Treue nicht als historisches Zeugnis werten. Es ist ein Ausnahmefall. Das ist den Beteiligten bewußt, und die Furcht, es könne den Meiersleuten nach dem Tod ihres guten Herrn genau so schlecht

[54] Vgl. Hennig Brinkmann, Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung (1928) S. 84.
[55] Das Bauerntum im dt. Schrifttum von den Anfängen bis zum 16. Jahrh. (1944) S. 39.

gehen wie den übrigen Bauern, ist ein mehrfach auftauchendes Motiv (360—65. 490—98. 621—24).

Gleiches gilt für die Hochzeit, mit der die Dichtung schließt. Der Rechtshistoriker Franz Beyerle erinnerte daran, daß für die damalige Zeit kein einziger Fall einer Ehe zwischen einem edelfreien Herrn und einer freien Bauerntochter historisch belegt ist[56]. Eine solche Ehe widersprach dem ritterlichen Begriff von Standes- und Familienehre und mußte zur Standesminderung der Nachkommen führen. Heinrichs Gleichsetzung von edelfrei und freibäuerlich (1497: *nû ist si vrî als ich dâ bin*) — wenn auch erst nach Heinrichs Landschenkung an die Eltern ausgesprochen[57] — stimmte nicht zur sozialen Wirklichkeit der Zeit. Sie war aber als Ideal eine Forderung kirchlicher Reformkreise. So wirkt sich auch hierin Hartmanns Bestreben aus, die Wirklichkeit nicht abzubilden und nachzuzeichnen, sondern ins Ideale zu erhöhen.

Dazu paßt, daß sich ein eindeutig böser Charakter im *Armen Heinrich* nicht findet. Wie in der Welt Adalbert Stifters ist alles Leidenschaftliche, Triebhafte, Wilde sorgfältig ausgespart, mit Ausnahme der Verzweiflungsszene. Heinrich lebt zwar vor seiner Umkehr im Zustand der Gottesferne und erliegt aus Egoismus noch einer schweren Versuchung. Trotzdem erscheint er der Welt und dem Publikum, das ja zur Welt gehört, als anständiger, liebenswürdiger Mensch. Er ist kein Räuber und Mörder. Er läßt sich keine rohen, häßlichen Verfehlungen zuschulden kommen. Was ihm Gottes Züchtigung zuzieht, stellt sich als eine Unterlassung aus Gedankenlosigkeit und Leichtsinn dar, und erst ein tieferes Nachdenken über den Sinn des furchtbaren Geschehens macht ihm und dem Publikum bewußt, wie schwer seine Sünde eigentlich ist.

Zur Eigenart der Figuren im *Armen Heinrich* gehört ferner, daß sie stark nach innen leben. Sie wissen zwar über sich selbst nicht immer Bescheid, aber sie beschäftigen sich mit sich selbst, sie denken über sich nach und suchen sich über ihre seelische Situation klarzuwerden. Das gilt besonders von Heinrich und dem Mädchen; beiden gibt die Abgeschiedenheit des Meierhofs dazu Gelegenheit. Rudolf Borchardt fand im *Armen Heinrich* eine „über antike rhetorische Chrien, wie die Ovidischen es sind, weit hinausgehende Vertrautheit der Gestalten mit ihrer eigenen Seele, dem Guten und Bösen darin, die wiederum ohne die Selbsterforschung der christlichen Beichte gar nicht möglich wäre" (S. 252).

Wie die Figuren sich mit ihrem Innenleben befassen, so interessiert auch den Dichter an ihnen das seelische Verhalten, die Motivierung der Entscheidungen, aber ganz und gar nicht das Erscheinungsbild. Er versucht nicht, ihr Aussehen mit seinen individuellen Besonderheiten zu beschreiben. Er läßt der Phantasie seiner Hörer und Leser weiten Spielraum. Er begnügt sich mit allgemein gehaltenen Andeutungen und beschränkt sich auf die Feststellung der Wirkung,

[56] Der „Arme Heinrich" Hartmanns von Au als Zeugnis mittelalterlichen Ständerechts (Kunst und Recht, Festgabe für H. Fehr. 1948. S. 27—46).

[57] Schirokauer S. 76 Anm. 2.

die etwa die Häßlichkeit des aussätzigen Heinrich oder die strahlende Schönheit des Mädchens auf ihre Umgebung ausüben[58]. Wie taktvoll Hartmann zurückhält, wird deutlich, wenn man die krasse Beschreibung des aussätzigen Dietrich in Konrads von Würzburg *Engelhard* danebenstellt[59].

Hartmanns Erzählung ist also arm an anschaulicher Vergegenwärtigung menschlichen Aussehens, aber sie ist reich an bedeutsamer menschlicher Gebärde. Hier gelingen dem Dichter kräftige Bilder von symbolhafter Eindringlichkeit, die inneres Empfinden und seelisches Verhalten in Gestik und Mimik sichtbar machen. Hier wird wirklich „dargestellt", d.h. Gedankliches zur Anschauung gebracht. Mit dieser Gebärdensprache steht Hartmann in einer literarischen Tradition, die teilweise bis in die Antike zurückreicht.

So äußert sich die Ergebenheit der Meierstochter gegen den Herrn darin, *daz man si zallen zîten vant / under sînem vuoze* (324—25). Bei seinem „Bekenntnis" hat sie *ir lieben herren vüeze / stânde in ir schôzen* (462—63). Heinrich leidet so an seinem Geschick, *daz im der sûft daz wort zebrach* (382). Das Mädchen überdenkt nachts das Gehörte und wiederholt dabei, was schon von Heinrich gesagt war (378—80): *manegen sûft tiefen / holte si von herzen* (474—75). Während die Eltern ruhig schlafen, ist sie voll Mitleid, so daß *ir ougen regen begôz / der slâfenden vüeze* (478—79). Als die Eltern erkennen, daß sie ihr Kind opfern müssen, sitzen sie wie versteinert im Bett: *alsô daz si vergâzen / . . . der zungen und der sinne, / . . . ir dewederz enkunde / ein einic wort gesprechen* (878—83). Besonders reich an sinndeutenden Gebärden ist die entscheidende Szene in Salerno. Heinrich wird abgesondert: der Arzt *beslôz im vor die tür / und warf einen rigel vür* (1183—84). Das Mädchen drängt sich zum Opfer: *si zarte diu kleider in der nât* (1193). Dann liegt es auf dem Tisch, *nacket und gebunden* (1232), wehrlos sich ausliefernd, zum blutigen Opfer bereit. Anschaulich wird Heinrichs Verhalten dargestellt: der Blick durch den Spalt, die plötzliche Ein-sicht (1234: *nû sach er si an unde sich*) und dann die befreiende Tat (1258: er *begunde bôzen an die want*). Furchtbar ist die Reaktion des Mädchens, sein Weinen, Schreien und Schelten: *zuo den brüsten si sich sluoc, / si zarte unde roufte sich* (1284b—85). Aus dem Schlußteil greife ich zwei Stellen heraus. Zunächst die Freude der Eltern bei der unerwarteten Heimkehr: *ir herzeliep wart alsô grôz / daz in daz lachen begôz / der regen von den ougen . . .* (1413—15). Dann die schönen Gebärden bei der Verlobung: *sîn gemahel stuont dâ bî / die er vil güetlich ane sach. / er umbevienc si . . .* (1490—92).

Im *Armen Heinrich* herrscht Freude und Fröhlichkeit, besonders am Schluß, es wird aber noch mehr geweint. Die Figuren sind fast alle sehr empfindsam. Niemand schämt sich, seine Gefühle offen zu äußern. Die Meiersleute weinen über das Leid ihres Herrn (358). Ihre Tochter weint, als Heinrich Art und Ursache

[58] Vgl. Anna Köhn, Das weibliche Schönheitsideal in der ritterl. Dichtung (Form und Geist 14. 1930) S. 32—34.

[59] Vers 5150ff. der Ausgabe von Paul Gereke (1912).

der Krankheit genannt hat und sich für unheilbar hält (476—80. 516ff.). Die Mutter weint, sobald sie von der Absicht ihrer Tochter erfährt (629). Heinrich weint über die große Liebe des Kindes (929—30). Dann weinen alle, als die Entscheidung gefallen ist (995—1010). Beim Abschied gibt es noch einmal Tränen (1027ff.). Nachdem das Opfer verschmäht ist, weint das Mädchen wieder, und zwar so jämmerlich, daß jeder mitweinen muß (1286ff.). Sein Weinen und Klagen bringt es sogar dem Tod nahe (1353—55). Schließlich weinen die Eltern vor Freude bei der Rückkehr (1413—15).

In solch einprägsamer und erhellender Mimik und Gestik liegt Hartmanns veranschaulichende Kraft. Man erinnert sich an die gleichzeitige Malerei. Auch dort geht die starke Wirkung von der eindringlichen Sprache der Gebärden aus, während Porträt- und Landschaftsmalerei noch fehlen.

9.

Es erhebt sich nun die Frage, zu welcher Dichtungsart innerhalb der erzählenden Dichtungsgattung der *Arme Heinrich* gehört. Die Antwort hieß und heißt meistens: zur Legende, oder genauer: zur höfischen Legende. Dieser Zuordnung kann ich nicht beipflichten.

Wohl ist der *Arme Heinrich* in höfischem Stil von einem Ritter verfaßt, der seinen Stand betont im ersten Vers hervorhebt; er hat einen adligen Herrn zum Titelhelden und wendet sich an höfisches Publikum. Dennoch möchte ich ihn nicht eine „höfische" Dichtung nennen. In den höfischen Epen wagen tapfere Ritter ihr Leben für Frauen, die in Not sind; im *Armen Heinrich* dagegen ist ein Bauernmädchen bereit, sich für den Grundherrn zu opfern. Dort rettet die ritterliche Tat, hier das Erbarmen und der christliche Verzicht. Dort wird die höfische Welt und ihre Wertordnung als verbindlich anerkannt; hier ist sie problematisch. Dort eignet Adel des Benehmens und Schönheit der Gestalt nur dem Rittertum; hier ist ein Bauernmädchen schön und ein Ritter abstoßend häßlich. Dort gelten Standesunterschiede und Standesschranken; hier sind sie relativiert: eine Meiersfamilie verhält sich wirklichkeitsgemäßer als ein Freiherr; ein Freiherr erklärt Adels- und Bauernfreiheit für gleichwertig und heiratet, mit Zustimmung des Familienrates (1509—11), die Tochter eines seiner Meier, „greifbarster Ausdruck für Hartmanns Lehre vom inneren Adel"[60]. In den höfischen Epen handelt es sich um den vorbildlichen Ritter, im *Armen Heinrich* um den vorbildlichen Menschen und Christen.

Auch die Bezeichnung „Legende" halte ich für unzutreffend. Zwar ist der *Arme Heinrich* eine Dichtung mit religiösem Gehalt. Es geht um die rechte Stellung zu Gott und der Welt, um Bekehrung und Gnade, um christliche Liebe, Barmherzigkeit und Opfer. Auch wird das Geschehen auf Gott bezogen; Gott ist allgegenwärtig und greift ein; es geschieht ein Wunder. Außerdem ist das

[60] de Boor S. 79.

Werk zur Ehre Gottes gedichtet (13), Hartmann bittet Hörer und Leser um ihr Gebet (22—25), und das letzte Wort ist *Amen*. Aber reicht dies aus, um die Bezeichnung „Legende" zu rechtfertigen? Fehlt dem *Armen Heinrich* nicht gerade das, was die Eigenart der Legende innerhalb der religiösen Dichtung ausmacht, die zentrale Heiligengestalt[61]? Nun hat Ehrismann freilich gezeigt, daß das Mädchen in seiner Himmelssehnsucht und Todesbereitschaft dem Typus einer jugendlichen Heiligen nachgebildet ist[62]. Es hat auch im Gefüge des *Armen Heinrich* die Funktion einer Heiligen, deren stellvertretendes Leiden dem Sünder die göttliche Verzeihung erwirken hilft[63]. Aber das bewiese hier nur dann etwas, wenn das Mädchen einen Namen trüge, unter dem man es als Heilige anrufen könnte, und wenn es die Titelheldin wäre. Die Dichtung heißt jedoch *Der arme Heinrich*. Der Titel dürfte ursprünglich sein, weil er ebenso widersprüchlich formuliert ist wie Hartmanns *Guter Sünder* Gregorius[64]. Heinrich ist die Hauptfigur, seine Wandlung das eigentliche Thema. Der Erzähler weiß zwar in seiner „epischen Allwissenheit", daß Heinrich mit seiner Gemahlin in die ewige Seligkeit eingeht. Dennoch ist er kein Heiliger im Sinn der Legende. Sonst wären es ja auch Erec und Enite (Vers 10124—29)! Überdies hat er keinen Kult. Deshalb darf man den *Armen Heinrich* nicht eine Legende nennen. Daß er legendenhafte Motive enthält, ist natürlich nicht zu bestreiten.

Wozu gehört er dann? Ist er eine „Erzählung"? Das Wort meint zunächst nichts anderes als die Zugehörigkeit zur erzählenden Literatur. In diesem Sinn habe ich es bisher gelegentlich verwendet. Nun gibt es aber auch die Erzählung als besondere Dichtungsart. Ihr Kennzeichen ist das Fehlen eines echten Schlusses. Der Erzähler hört einfach auf, könnte das Thema jedoch wieder aufgreifen und weitere Begebenheiten berichten. Die Erzählung im engeren Sinn ist also auf Fortsetzung angelegt. Das trifft auf den *Armen Heinrich* nicht zu. Hugo Kuhn hat zwar darauf hingewiesen, daß Hartmann keine Antwort gibt auf die Frage, wie sich Gottes- und Weltdienst in konkreter Wirklichkeit verbinden lassen. „Der Dichter konnte Destruktion der selbstgerechten und Neuaufbau der ordnungsgerechten Existenz nur als ideales Schema vorführen. Die neue Existenz selbst — bleibt leer, wie beim neueren Liebesroman, nachdem das Paar sich gefunden, die Ehe. Sie wird nur noch angegeben: ... als das standardisierte 'süße Langleben' mit folgendem Himmelslohn, das ... am Ende steht"[65]. Im Rahmen des *Armen Heinrich* konnte diese Antwort jedoch nicht

[61] Hellmut Rosenfeld, Die Legende als literar. Gattung (Germ.-Rom. Monatsschr. 33. 1951/52. S. 70—74). — Der Auffassung von André Jolles (Einfache Formen. 1930. S. 23—61), der alle Dichtung, die einen nachahmenswerten Menschen als Mitte hat, zur Legende rechnet, vermag auch ich nicht zu folgen.

[62] Die Treue im Armen Heinrich (1908) S. 319—22.

[63] Man darf jedoch nicht von ihrem „Martyrium" sprechen, wie es oft geschieht. Den Namen eines Märtyrers verdient nur, wer als Blutzeuge in der Verfolgung seinen Glauben oder seine Tugend durch den Tod besiegelt.

[64] Nagel S. 78. — Ähnlich ist das Wortspiel Dietrichs, nachdem seine Recken erschlagen sind: *ich armer Dietrîch* (*Nib.* 2319,3).

[65] Hartmann von Aue als Dichter (Der Deutschunterricht, hg. v. R. Ulshöfer, 2/1953) S. 25.

mehr gegeben werden. Hier ist die Handlung mit der Heilung und der Heirat zu Ende. Der Hörer oder Leser ist befriedigt, seine Aufmerksamkeit erloschen.

Daß der *Arme Heinrich* keine Sage und keine historische Erzählung ist, obwohl er Sagenhaftes und Historisches enthält, braucht nicht dargelegt zu werden. Was Th. Scharmann von Erec und Iwein schrieb, gilt auch für die Figur des Heinrich von Aue: ihre „Mission ist eine exemplarische und keine historisch-genealogische"[66].

Ist der *Arme Heinrich* dann etwa eine Novelle? Man zögert zwar, einen Begriff, der unter bestimmten kulturellen und gesellschaftlichen Voraussetzungen in der romanischen Welt des späteren Mittelalters entstand[67], auf eine mittelhochdeutsche Dichtung ritterlichen Stils gewissermaßen vorzudatieren. Prüft man jedoch den *Armen Heinrich* daraufhin durch, so lassen sich einige typische Merkmale der Novelle erkennen. Dazu gehören z. B. das merkwürdige, singuläre Ereignis, das sich „auf einen Sitz" erzählen läßt — der Vortrag des *Armen Heinrich* dauert 50—60 Minuten —, die reine Längsspannung der Handlung, ihre dramatische Polarität, die plötzliche Wendung vor der nahen Katastrophe, die geringe Plastik der Figuren, die mangelnde Weltfülle, die prägnante Sprache, das Sinnbildhafte, die Beziehung zur vornehmen Gesellschaft. Daß der *Arme Heinrich* eine Novelle sei, wurde daher schon mehrfach ausgesprochen. Ehrismann nennt ihn in seiner Literaturgeschichte (II. 2. 1) zunächst „die erste selbständige Novelle" (S. 146), dann „eine Legendennovelle" (S. 200), „eine historische, also in die Wirklichkeit versetzte Sage mit legendenhaftem Einschlag" (S. 203) und eine „Novelle" (S. 204). Paul Merker führt ihn im „Reallexikon" zwar unter dem Stichwort „Legende" auf (II. S. 180), meint aber: bei Hartmann „verwischen sich ... fast die alten Grenzen zwischen geistlicher und weltlicher Novelle". Albert Leitzmann bezeichnet ihn als „fromme Novelle"[68]. Johannes Klein sieht im *Armen Heinrich* ein Beispiel für den Sonderfall der Versnovelle[69]. Hugo Kuhn schreibt in den „Annalen der deutschen Literatur"[70]: „Dennoch ist der 'Arme Heinrich' keine Legende mehr wie der 'Gregorius'; er führt nicht mehr aus der Welt ins geistliche Leben hinüber. Hartmann gewinnt hier die neue Form der Novelle" (S. 132); und weiter: der kompositionelle Aufbau „folgt aufs glücklichste echter Novellentechnik. ... Jede Wendung der Geschichte ist eine Pointe — auch die Länge der 'Predigt' des kleinen Mädchens; jede Pointe vertieft zugleich den Gedanken" (S. 133).

Trotzdem bleiben einige Bedenken bestehen. Die echte Novelle neigt zu tragischem Weltgefühl. Nach Wolfgang Kayser merkt man es ihrem Erzähler an, „daß er selber von der Unheimlichkeit der Welt beeindruckt ist, wie sie

[66] Studien über die Saelde in der ritterl. Dichtung des 12. und 13. Jahrh. (1935) S. 54.

[67] Vgl. Adolf von Grolman, Novelle (Reallexikon d. dt. Literaturgesch., hg. v. P. Merker und W. Stammler, II. S. 510—15).

[68] In seiner Ausgabe des *Erec* (1939) S. VII.

[69] Geschichte der dt. Novelle (1954) S. 27.

[70] Hg. von H. O. Burger (1952).

die Novelle erfaßt und gestaltet“[71]. Nun sind die düsteren Züge im *Armen Heinrich* nicht zu übersehen. Die Handlung spielt am Rand von Tod und Verdammnis. Aber die Menschen sind doch letztlich geborgen in Gottes Hand. Selbst der Aussatz, an dem die „fragilitas mundi“ so erschreckend deutlich wird, erweist sich vom Ende her als ein Mittel der göttlichen Liebe, die dem Sünder folgt und sich um ihn müht, bis er gerettet ist. Das Weltgefühl, das den *Armen Heinrich* bestimmt, ist optimistisch. Die Handlung verläuft untragisch[72]. Am Ende steht nicht das Verhängnis, sondern das Glück. Freilich ist das kein „happy-end“ in sentimentalem Sinn. Die beiden Partner, die sich über alle äußeren Unterschiede hinweg in einer Ehe gefunden haben, suchen nicht jeweils ihr eigenes „Glück“, sondern das des andern. Dennoch ist es ein Märchenschluß. Die Welt ist im *Armen Heinrich* so, wie sie eigentlich sein müßte. Aufrichtiges Gottvertrauen wird schon hienieden belohnt. Das Gute muß zwar durch Leid hindurch, sieht sich aber nicht an den Rand gedrängt oder gar dem Scheitern preisgegeben.

Dazu kommt noch etwas anderes. Hartmann ist kein „vates“, der Visionen hat; er dichtet nicht „unter Diktat“. Der *Arme Heinrich* ist aber auch keine reine Unterhaltungsliteratur. Hartmann will mehr als nur *mit niuwen mœren den tac* vertreiben (*Iwein* 6078—79). Er verfolgt einen moralischen Zweck. Das verdeutlicht schon der Prolog. Hartmann will als Dichter helfen und trösten, er will Freude spenden und Vorbilder geben. So hat man ihn auch verstanden; eine Handschrift trägt die Überschrift: *Ditz ist der arme heinrich / Got mach vns im gelich.* Sein Dichten entspringt dem Ethos dessen, der sich für die Mitmenschen verantwortlich weiß[73]. Das ist jedoch nicht die Art des echten Novellisten; er ist mehr der kühle Beobachter und der gewandte, knappe Erzähler.

So läßt sich ein eindeutiges Ergebnis nicht gewinnen. Die Einordnung mittelalterlicher Dichtungen in neuzeitliche Kategorien hat immer etwas Fragwürdiges. Am besten scheint mir daher Friedrich Neumann den Ort des *Armen Heinrich* bestimmt zu haben; er formuliert vorsichtig und spricht von einer „novellistischen Rittererzählung . . ., die an die geistliche Legende rührt“[74].

[71] Das sprachliche Kunstwerk (2. Aufl. 1951) S. 357.

[72] Daß das Mädchen „bis fast an die Grenzen eines rasenden und tragischen Heroismus geführt“ wird (Borchardt S. 258), kann man nur behaupten, wenn man Hartmanns Religiosität nicht ernst nimmt.

[73] Vgl. Hennig Brinkmann, Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung (1928) S. 18ff.

[74] Wann dichtete Hartmann von Aue? (Studien z. dt. Philol. d. Mittelalt., Festschr. f. Fr. Panzer. 1950. S. 61).

Zu den religiösen Liedern Walthers von der Vogelweide.

Von

Friedrich Maurer (Freiburg i. Br.).

Die Form des Leichs.

Die Form von Walthers Leich ist häufig erörtert worden, ohne endgültiges Ergebnis, wie mir scheint. Will man seine ursprüngliche Gestalt wiedergewinnen oder doch so nahe wie möglich an sie herankommen, so müssen zuvor die grundsätzlichen Möglichkeiten des Baues von Sequenz und Leich geklärt sein. Welches sind ihre typischen Eigenheiten? Wie weit verlangen sie parallelen Bau der Glieder in „niederer" und „höherer" Responsion? Wie weit herrscht Freiheit des Baues, im Großen und im Einzelnen? Schon früh hat man diese grundsätzlichen Fragen gestellt, sie aber nur unzureichend beantworten können, weil erst neuerdings die Musikwissenschaft entscheidende Einsichten erarbeitet hat[1]. Dadurch sind Stellers radikale Forderung nach paralleler Bauweise und seine Konsequenzen: Streichung aller nicht paarigen Teile in Walthers Leich[2], d.h. des ganzen Mittelteils wie auch aller Tripelversikel, als Irrtum erwiesen; aber es sind auch, glaube ich, die Vorschläge Carls von Kraus[3], der weitgehende Freiheit in der Form paralleler Glieder oder überhaupt unpaarigen Bau in „höherer" und „niederer" Responsion ansetzt, erheblich zu korrigieren. Die letzte Erörterung der Form des Leichs durch Hugo Kuhn[4] stützt sich bereits auf die neueren genannten Arbeiten; mit ihr habe ich mich unten speziell auseinanderzusetzen.

I.

Man pflegt neuerdings (mit Handschin und Spanke) zwei „Zweige" in der Entwicklung der Sequenz zu unterscheiden: den „archaischen" und den „klassischen" Typ. Die „klassische Sequenz" ist diejenige, die man im Auge hat, wenn man von der Syllabisierung und späteren Textierung des a-Melismas der Jubilatio ausgeht. Charakteristisch ist für sie die Form der sogenannten „fortschreitenden Repetition", also der Typus aa bb cc ... Diese Sequenzform kam „frühzeitig in die Hände der ... klösterlichen Dichter" (Spanke, Speculum 7, 370). Die „archaische" oder auch „freie" Sequenz „führte ihr Hauptdasein ...

[1] H. Spanke, Speculum 7 (1932) und Studi medievali (N.S.) 11 (1938); J. Handschin, Zs. f. Musikwiss. 12 (1929) und 13 (1930); G. Reichert, Dt. Vierteljahrsschrift 23 (1949); W. von den Steinen, Zs. f. schweizer. Kirchengeschichte 1946 und 1947; F. Gennrich, Formenlehre des mittelalterlichen Lieds (1932); J. A. Huisman, Neue Wege z. dichter. u. musikal. Technik Walthers v. d. V., Utrecht (1950).

[2] Paul und Braunes Beiträge 45 (1921).

[3] Untersuchungen zu Walther (1934).

[4] Minnesangs Wende (1952).

in der Vortragsmusik weltlicher Spielleute" (Spanke a.a.O. 370). Vorliebe für musikalischen Refrain und höhere Responsion scheinen Kennzeichen dieser Form zu sein. Spanke scheint sich (Studi medievali 11,19ff.) etwa folgende Reihe vorzustellen:

1. Folge ungleicher Abschnitte ohne Repetition, etwa ABCD . . ., d.h. die „repetitionslose Sequenz".
2. „In der Überlieferung ebenso alt wie die repetitionslose ist die normale Sequenz": AA BB CC . . . („fortschreitende Repetition").
3. Sequenz mit Vierteilung: AAAA BBBB CCCC . . . .
4. „Dacapo-Sequenz" (Sequenz mit doppeltem Cursus): AA BB CC . . . AA BB CC . . . .

Es scheint aber, daß schon bei Notker die verschiedensten Ausnahmen vorkommen, wobei offenbleibt, ob die Überlieferung Fehler macht, oder ob es tatsächlich alle diese Freiheiten gibt. Als wichtigstes Mittel, um eine gewisse methodische Sicherheit zu gewinnen, bleibt schließlich die Analyse der Leiche, die Walther im deutschen Minnesang zunächst stehen; in erster Linie kommt da Ulrich von Gutenburg in Betracht. Spanke hat auch bereits folgende Analyse von Gutenburgs Leich gegeben (Speculum 7,380): „Er besteht aus Versikeln, die nicht wie bei der Sequenz in je zwei gleiche Teile, sondern in beliebig und verschieden viele zerfallen, also statt 2a 2b 2c . . . den Bau haben xA xB xC . . . — hierzu tritt . . . die höhere Responsion (doppelter Cursus), so daß sich der Gesamtbau ergibt" (ich fasse zusammen):

I. 7a 6b 7d 7e 4b
(28+18+38+28+56+16 Verse)

II. 6a 7b 2c 5d 4e 4g
(24+21+38+20+32+16 Verse).

An gleicher Stelle analysiert Spanke auch Rugges Leich: „Er verkörpert den zweiten Formzweig . . ., den Zweig, der mit seinen Paarversikeln und seinem einfachen Cursus formal der klassischen Sequenz sich nähert. Allerdings finden sich auch hier Freiheiten . . ." „Der Rugge-Leich hat folgenden Bau":

I. (MF. 96,1—98,20) aa bb cc dd ee ff gg hh jj;

II. Mittelstück MF. 98,21—99,2;

III. Ende hh jjjj (MF. 99,3—28).

Rugges Leich ist jetzt als „Estampie"-Form erkannt (vgl. H. Kuhn, Minnesangs Wende 129 und 136!).

Folgende Fakten scheinen danach für den Bau des Leichs festzustehen:

1. Er bevorzugt die Paarigkeit seiner ungleichen Glieder; d.h. es wiederholt sich zwar nicht wie im Strophenlied die rhythmisch-musikalische Form, d.h.

die „Strophe"; sondern es lösen sich immer neue rhythmisch-musikalische Formen ab. Aber jede dieser Formen wird normaler Weise einmal wiederholt. Wenn ich also die bestimmte rhythmisch-musikalische Formeinheit (= Versikel) mit großen lateinischen Buchstaben bezeichne, so sieht der Leich normaler Weise so aus:

AA BB CC ..... (= niedere Responsion!).

2. Der Leich mit „doppeltem Cursus" kann auch den gesamten Ablauf der ungleichen Paare (Versikelpaare) wiederholen. Ein solcher zweiteiliger Leich sähe also so aus:

AA BB CC ... A^1A^1 B^1B^1 C^1C^1 ... (= höhere Responsion!).

3. Es scheint, daß auch Tripelversikel vorkommen. Jedenfalls hat sie der einfach und klar gebaute Leich IV Rudolfs von Rotenburg[5]. Auch eine größere Zahl von gleich gebauten Versikeln scheint möglich: Ulrich von Gutenburgs Leich kennt bis zu sieben; besonders bemerkenswert ist dabei auch die ungerade Zahl der wiederholten Versikel.

4. Es scheint weiter, daß die Zahl der wiederholten Versikel bei den Leichen mit „doppeltem Cursus" in den beiden Teilen nicht die gleiche sein muß. Jedenfalls zeigt z. B. wieder der Leich Gutenburgs in der ersten Versikelgruppe des ersten Teils sieben, in der gleichen des zweiten Teils nur sechs Wiederholungen.

5. Es stellt sich die Frage, ob auch einzelne, also nicht paarig gebaute Versikel möglich sind; ob es Leiche mit Teilen ohne niedere Responsion gibt? Auch das ist offenbar der Fall, nur scheint das seltener zu sein. Wenn trotzdem z. B. von Carl von Kraus sehr häufig damit gearbeitet wird, so beruht das zum Teil auf Verkennung der tatsächlich vorliegenden Gleichheit der Glieder; zum Teil mag es auf Mängel der Überlieferung zurückgehen.

6. Der Typ des Leichs mit doppeltem Cursus braucht offenbar nicht stets aus zwei ganz gleichen Teilen zu bestehen. Vielmehr scheinen stets auch noch Teile dabei zu sein, die nicht in höherer Responsion stehen. Das gilt z. B. wieder für den Leich Gutenburgs, wo die Versikelgruppe VI sich in Teil II nicht wiederholt.

7. Kaum eine Rolle scheint die Möglichkeit zu spielen (die wieder C. von Kraus und auch H. Kuhn stark in Betracht zieht), daß parallele Versikel leicht abgewandelt erscheinen. Wohlgemerkt: abgewandelt in der rhythmisch-musikalischen Form, nicht in Reim- oder anderen äußeren Formen, die für die Gleichheit der Melodie belanglos sind.

[5] H. Kuhn, Minnesangs Wende (1952) führt ihn S. 136 mit Recht als Beispiel klaren und schematischen Sequenzbaues an.

Für Walthers Leich lassen sich danach folgende grundsätzlichen Erkenntnisse gewinnen:

1. Paarigkeit der Versikel ist normal zu erwarten und soweit möglich herzustellen.
2. Tripelversikel sind möglich.
3. Die Versikel müssen nicht unbedingt in den beiden parallel gebauten Teilen die gleiche Anzahl haben; also können drei gleichen Versikeln in Teil I unter Umständen zwei des gleichen Baues in Teil II entsprechen.
4. Einzelversikel sind möglich, aber nur in den Fällen, wo Paarigkeit nicht oder nur mit starken Eingriffen hergestellt werden kann.
5. Neben den parallel gebauten Hauptteilen können auch nicht wiederholte Einzelteile (Einleitung, Mittelstück, Schluß) stehen; aber auch sie sind alle paarig gebaut.
6. Leichte Abweichungen in sonst gleichen Versikeln an korrespondierender Stelle wären in erster Linie auf mögliche Störungen in der Überlieferung zu überprüfen.

II.

Ich betrachte die einzelnen Teile von Walthers Leich.

1. Einleitung.

Kraus sieht in der Einleitung zwei selbständige und ungleiche Teile 1 und 2 (1 = L. 3,1—5; 2 = L. 3,6—12). Steller fordert parallelen Bau dieser beiden Teile, und er erfüllt diese Forderung radikal, indem er die Verse L. 3,7 und 8 für unecht erklärt und ganz streicht. Ich glaube, man kann sein Ziel auch unter Schonung der Überlieferung erreichen, wenn man L. 3,6 noch zum ersten Teil zieht, und indem man den Vers L. 3,10 *uns hat verleitet sere* an den Schluß des zweiten Teiles (1,2) stellt. Beide Teile sind dann metrisch-rhythmisch völlig gleich. Der Reim, der mit *here* in der letzten Zeile von 1,1 anklingt, kehrt in 1,2 als Hauptreim wieder und schließt Teil 1,2 ab; er bindet so die beiden Teile eng zusammen. Die Absatzgestaltung in C kann nicht maßgeblich sein, da hier die Großbuchstaben ziemlich willkürlich stehen. Die Einleitung sähe dann so aus:

1,1 (L. 3,1)

Got, diner Trinitate,
die ie beslozzen hate
din fürgedanc mit rate,
der jehen wir: mit driunge
diu drie ist ein einunge,
ein got der hohe here.

1,2 (L. 3,7)

Sin ie selbwesende ere
verendet niemer mere,
der sende uns sin lere.
die sinne uf mange sünde
der fürste uz helle abgründe
uns hat verleitet sere.

2. Die beiden Hauptteile (= H. I und H. II).

Es scheint mir zweckvoll, die beiden Hauptteile gleich zusammen zu behandeln, weil erst auf diese Weise alle Beziehungen, d.h. „niedere" und „höhere" Responsion zu ihrem Recht kommen. Da auch Kraus diese Form der Besprechung gewählt hat, wird die Auseinandersetzung mit ihm erleichtert.

Daß der Teil 2 (Kraus: 3) in H. I aus zwei Parallelversikeln besteht, sieht Kraus; aber die Entsprechung in H. II verkennt er. Zwar sieht er auch die Reprise von L. 3,13—16 in L. 6,7—10; die Entsprechung von L. 3,17—20 scheint jedoch für ihn in H. II zu fehlen. Das Stück, das dafür in Betracht kommt, L. 6,11—16, hat zwei Verse zuviel. Mit Recht hat Kraus Stellers Lösung nicht übernommen. Denn die Herstellung eines gleichen Versikels durch Streichung von Vers 6,11/12 ist natürlich unmöglich; der vorausgehende Teil verliert völlig seinen Sinn, wenn Vers 11 fehlt. Nicht daß „Gott keine Sünde erläßt" kann gesagt werden, sondern nur „Gott erläßt keine Sünde, wenn die Sünder nicht bereuen". Aber mir scheint trotzdem Stellers Weg grundsätzlich richtig; nur muß man die Verse 6,12 und 15 tilgen. Sie tragen auch inhaltlich den Charakter der Zusatz- und Füllverse[6].

Kraus sieht nun aber in L. 6,11—16 nicht nur keine Entsprechung zu 3,17—20; sondern er findet außerdem an späterer Stelle in H. II, in L. 6,21—27, die „Reprise" von 6,11—16. Dazu ist folgendes zu sagen: eine solche Art von „Reprise" ist ungewöhnlich, und der Bau des Leichs wird damit zugleich an zwei Stellen erheblich gestört und gelockert; denn „diese Doppelheit [gemeint ist: L. 6,11—16 + 6,21—27] findet in L. 3,25—4,1 eine einfache Entsprechung"; d.h. Kraus versteht 1) nicht nur L. 3,17—20 ohne „höhere" Responsion in H. II; er sieht 2) nicht nur L. 6,11—16 nicht als „niedere" Responsion zu L. 6,7—10 an; sondern er verzichtet auch 3) darauf, die niedere Responsion in L. 3,25—4,1 herzustellen; 4) weiter verzichtet er ebenso darauf, das Gleiche in L. 6,21—27 zu tun, und schließlich sieht er 5) wiederum zu L. 3,25—4,1 „höhere" Responsion in der ungewöhnlichen Form, daß nur ein Glied des ersten Teils zwei Gliedern des zweiten Teils gegenübersteht.

Zu all dem aber bleibt es auch Carl von Kraus nicht erspart, eine Zeile (L. 5,23) zu streichen, um seine Entsprechungen ansetzen zu können. Unter diesen Umständen scheint es mir nun doch näher zu liegen, wie oben vorgeschlagen wurde, auch auf die Verse L. 6,12 und 15 zu verzichten. Dann ist die niedere Responsion in den Versikeln von H. I 2,1 und 2 (= Kraus 3,1 und 2) wie auch in den entsprechenden von H. II, dazu die höhere Responsion in diesem Abschnitt gesichert. Es ist weiter die niedere Responsion in H. I in 4,1 und 2 (= Lachmann 3,25—4,1) wie auch in den entsprechenden Teilen von H. II

[6] Wenn Huisman, a.a.O. 54 vorschlägt, den Beginn des Hauptteils I auf L. 3,21 zu setzen, weil vorher die Entsprechungen fehlen, so scheint mir das nicht zwingend, auch wenn dann seine Zahlenentsprechung zerstört wird.

(= L. 6,21—27 unter Streichung von L. 6,23), dazu die höhere Responsion auch in diesem Abschnitt klar vorhanden.

Für meinen Abschnitt 3 von H. I (Kraus 4 = L. 3,21—24) verzichtet Kraus auf niedere Responsion, ebenso in dem (auch nach Kraus) mit ihm in höherer Responsion verbundenen L. 6,17—20 von H. II. Daß es sich auch hier um je zwei zweizeilige in niederer Responsion verbundene Versikel handelt, scheint mir sicher, besonders auch beim Blick auf den parallelen Bau des Inhalts.

Teil 4 (= Kr. 5) bietet keine Probleme.

Die Parallele im Teil 5 (= Kr. 6,1—3) erkennt Steller; aber er tilgt 5,3. Dafür scheinen ihm zwei Gründe zu sprechen: im zweiten Hauptteil ist keine dreiteilige Entsprechung da; außerdem ist der Schluß von 5,3 in der Überlieferung gesondert rhythmisiert: die Binnenkadenz ist nicht klingend, sondern voll. Kraus verweist darauf, daß die Responsion im zweiten Hauptteil an dieser Stelle zwar weniger Zeilen (mit gleicher Taktzahl) umfaßt; daß aber in ihnen durchgehend jene volle Binnenkadenz wiederkehrt. Es empfiehlt sich wohl, die fünf Versikel zusammen zu betrachten, um festzustellen, ob und in welcher Weise ein gleichmäßiger Bau erkannt werden kann.

Daß die zweite Hälfte dieses Versikels, die im ersten Hauptteil gewöhnlich als zweizeilig gegeben wird, ohne größere Eingriffe an allen fünf Stellen als stumpfer Achter ohne Caesur aufgefaßt werden kann, ist das Deutlichste:

5,1 *du blüende gérte áronés ufgénder* . . . . . .
5,2 *dur die der künec hérliché wart* . . . . . .
5,3 *also gebar diu réine krîst* . . . . . .
5,1a *daz er mit siner sûezen fiúht*[e] *ein* . . . . . .
5,2a *swa kristentum ze síechhus lît, da* . . . . . .

Schwieriger ist es, die Identität der ersten Hälfte in allen fünf Versikeln herzustellen. Hier sind offenbar je zwei Kurzzeilen oder jedenfalls je eine zäsurierte Langzeile mit klingender Kadenz in der Caesur gemeint:

5,1 *Maget und muoter schóuwè der* . . . . . .
5,2 *Ezechieles pórtè diu* . . . . . .
5,3 *also diu sunne schínèt durch* . . . . . .

Diese Form ist in der Repetition des zweiten Ablaufs nicht ohne Eingriff in die Überlieferung herzustellen. Aber der Eingriff muß nicht schwer sein. In 5,1a genügt eine kleine Umstellung: *Nu vater und sun uns séndè* statt: *Nu sende vater unde sun* in k, *Nu sende uns vater unde sun* in C. 5,2a ist in Ordnung, wenn man die Lesart von k wählt; die Cäsur liegt dann bereits hinter *dinge*: *Unkristenlicher díngè ist* . . . . Die Lesart von C, der Kraus und Steller folgen, überfüllt die Zeile.

Auch Teil 6 (= Kr. 7) zerfällt in drei gleiche Versikel. Kraus faßt den Teil 6 als zwei „Stollen" und einen „Abgesang". Die Wiederholung im zweiten Hauptteil hat wieder nur zwei Versikel. Steller streicht daher das zweite Stück des

ersten Hauptteils (L. 4,16—18). Bedenken bringt schon Kraus vor (Untersuchungen S. 4 und Anm. 1). Nach unseren früheren Darlegungen bedarf der Anschluß an das Überlieferte keiner Rechtfertigung mehr.

Teil 7 (= Kr. 8) gibt keine Probleme auf.

In Teil 8 (= Kr. 9) herrscht wieder völlige Entsprechung: Steller hat das richtig bemerkt. Wenn ich auch nicht von „drei Versen zu je elf Hebungen" sprechen würde, so ist doch damit das Wesentliche getroffen: es handelt sich um drei Versikel, deren jeder aus einem Vierer und einem Achter gefugt ist; und zwar ist im ersten Teil weiblich volle Kadenz in die auftaktlose Folgezeile; in Teil 2 volle Kadenz in den Auftakt der folgenden Zeile gefugt. Die Auftakte in 8,2 und 8,3 verschwinden natürlich durch die Verschleifung ihres Anlautvokals mit dem Auslauts-*e* der vorausgehenden Kadenz. Kraus (Unters. S. 4/5) hat die Responsion als „denkbar frei" bezeichnet und die musikalisch-rhythmische Identität nicht gesehen. Tatsächlich ist sie einwandfrei da.

Der Teil 9 (= Kr. 10) gibt besondere Rätsel auf. Manche Schwierigkeiten sind durch die frühere Forschung schon geklärt; so werden die Verse L. 5,4—8 seit Wilmanns allgemein als unecht getilgt. Trotzdem scheint aber sowohl die niedere wie die höhere Responsion in diesem Abschnitt zu fehlen, und Kraus verzichtet darauf, das Eine oder das Andere wiederzugewinnen.

Was zunächst die niedere Responsion betrifft, d.h. die paarige Abfolge der Versikel, so scheint sie in der Tat zu fehlen. Dieses Glied 9, das jeweils den ersten und zweiten Hauptteil abschließt, ist offenbar nicht repetiert. Man könnte zwar das Glied in sich in zwei rhythmisch gleich gebaute Glieder teilen. Liest man die Verse L. 5,9/10 und 11/12 wieder als Langzeilen, so sind nach der Zahl der Hebungen die Versikel L. 5,9—14 und 5,15—18 genau identisch, also musikalisch nach der gleichen Melodie singbar, so sehr im übrigen Reimstellung und Kadenzenart abweichen. Man darf dann allerdings die Zeile L. 5,14 nicht ausscheiden. Die Parallelversikel sähen dann so aus:

9,1 (L. 5,9/10)	9,2 (L. 5,15)
Daz lamp daz ist der vrone Krist	*Nu bite in daz er uns gewer*
davon du bist nu alle frist	*durch dich des unser dürfte ger,*
gehœhet und geheret;	*des sende uns trost von himel her;*
des bistu, frowe, geret.	*des wirt din lop gemeret.*

Auch die entsprechenden Abschnitte des zweiten Hauptteils könnten dazu in höherer Responsion entsprechend gedacht werden (L. 7,17ff.). In diesem Abschnitt hat man ja bereits bisher angenommen, daß eine Kurzzeile fehle (Kraus, Unters. 8). Bleibe ich bei dem Versuch, niedere Responsion wie in Hauptteil I und höhere Responsion zu ihm herzustellen, so fehlt nicht nur eine Kurzzeile, ein Zweiheber, sondern es fehlt auch noch ein Vierheber. Wenn hier schon eine

Lücke anzusetzen ist, dann kann sie ebenso 1½ wie ½ Zeile umfassen. Diese Parallelversikel sähen dann so aus:

9,1a (L. 7,17/19)	9,2a (L. 7,21)
Und gebe uns rat, sit er uns hat	*Nu senfte uns, frowe, sinen zorn,*
sin hantgetat	*barmherzic muoter uz erkorn,*
.....	*du frier rose sunder dorn,*
geheizen offenbare.	*du sunnen varwiu klare.*

Ich möchte aber doch gerade für dieses abschließende Glied des Hauptteils für wahrscheinlich halten, daß es durchkomponiert war, ohne „niedere" Responsion. Anders aber steht es mit der „höheren"; das parallele Glied im zweiten Hauptteil ist vorhanden. Sein Bau ist sogar so eindeutig überliefert, daß er uns maßgebend sein muß für die gestörte Entsprechung im ersten Hauptteil, wie Huisman richtig gesehen hat[7]. Ich würde mich dann allerdings in L. 5,9 ff. nicht auf eine hypothetische neue Kombination aus den Überlieferungen C und k einlassen, sondern gegen die offenbar verdorbene Lesart in C mich eng an k anschließen: *daz lamp ist Krist, / da von du bist / nu alle frist / gehœhet und geheret.* Auch die in k fehlende Zeile L. 5,14 bleibt dann außer Betracht. Auf diese Weise braucht man in L. 7,17 ff. keine Lücke anzunehmen, wie es Kraus tut (Unters. 8). Allerdings kann man dann nicht von der „Gegenstrophe" L. 5,15 ff. sprechen. Entweder denkt man auch an niedere Responsion; dann entsprechen sich L. 5,9—14 und 15—18 rhythmisch-metrisch genau, und es ist im entsprechenden Abschnitt des zweiten Hauptteils eine Lücke von 1½ Zeilen anzusetzen, oder man verzichtet auf die niedere Responsion; dann ist L. 5,9 ff. ein durchkomponiertes Glied wie L. 7,17 ff.

3. Das Mittelstück.

Das Mittelstück besteht aus drei mal zwei schön gebauten Parallelversikeln. Steller streicht es radikal aus; er sieht hier nur „24 Zeilen . . ., die die Form des Leiches durchbrechen, da ihnen keine Zeile im zweiten Teil gegenübersteht". Nun ist aber doch ursprüngliche Eigenart des Leichs, daß die Versikel paarig gebaut sind; nicht aber auch, daß sich das alles in einem zweiten Ablauf noch einmal wiederholt. Jenes erste Kennzeichen weist auch der Mittelteil auf; nur das zweite fehlt ihm, macht ihn aber gerade dadurch zum Mittelteil zwischen den beiden Hauptabläufen und gibt dem ganzen Leich seine streng symmetrische Form.

Das Mittelstück analysiert Kraus so, daß er die niedere Responsion in allen drei „Gruppen" anerkennt. Allerdings ist seine Feststellung, daß sich L. 5,39 bis 6,2 = 6,3—6 „im Bau in der Hauptsache [Sperrung von mir] mit dem Aufgesang I. 4,2—9 und mit II. 6,28—31 deckt", nicht zu halten. Nach meiner Analyse von L. 4,2 ff. und 6,28 ff. wird man L. 5,39 als andersartig erkennen. Diese Neigung Carls von Kraus, an irgendwelchen Stellen des Leichs Wieder-

[7] a.a.O.

aufnahmen früherer Glieder zu finden, wirkt auch bei seiner Deutung der zweiten „Gruppe" des Mittelstücks mit: er sieht in L. 5,27—38 „eine Verdoppelung" der Gruppe L. 3,25—4,1 (aus H. I) bzw. von L. 6,21—27 (aus H. II). Wenn auch diese Verszeilen metrisch-rhythmisch sich entsprechen, so ist doch damit gar nichts über ihre Identität gesagt. Die Melodien können ja ganz verschieden gewesen sein, und sie werden es gewesen sein.

4. Der Schlußteil.

Noch unwahrscheinlicher wird das Ergebnis dieser gleichen Bemühung Carls von Kraus im Schlußteil. Hier geht er in seiner Suche nach „Reprisen" so weit, daß er in den (wie ich überzeugt bin, ganz neuen) Schlußversikeln halbe frühere Versikel wiederfindet. Er sieht zunächst in den ersten drei Versen (L. 7,25—27) ein neues Glied, das unpaarig wäre (sein Glied 12). Aber dann wiederholen sich angeblich Glied 1 ganz, sodann sein Glied 3,1 zur Hälfte; dann paarig 4,1.2; weiter noch einmal ½ 3,1 und schließlich wieder 6,3 einzeln. Im Ganzen: eine höchst ungewöhnliche und komplizierte Bauweise, die einerseits die normale niedere Responsion außer Acht läßt; die andererseits ungewöhnliche Entsprechungen zu irgendwelchen früheren Gliedern, sogar halben Gliedern sucht.

Da ist es nun doch wesentlich einleuchtender, im Schluß zwei paarig gebaute Stücke zu sehen: L. 7,25—32 und 7,33—40; L. 8,1 und 2 schließen als letztes Glied mit zwei Langzeilen das Ganze ab. Steller hat den Schluß schon weitgehend richtig verstanden. Daß im Versikel 13,1 ein voller und ein klingender Dreireim einem vollen Reimpaar und einem klingenden Vierreim im Versikel 13,2 entsprechen, macht für die melodische Entsprechung ebenso wenig aus wie die Verschiedenheit in der Kadenz der Reimpaare, die die Versikel abschließen; die Vierheber beider Typen scheinen bewußt variiert, ohne daß dadurch die Wiederholung der Melodie unmöglich würde.

III.

Es bleibt uns die Aufgabe der Auseinandersetzung mit der letzten der bisherigen Analysen, mit der von Hugo Kuhn[8]: seine Deutung hat große Vorzüge. Sie ruht einmal auf der Kenntnis der neueren musikwissenschaftlichen Forschungen über Sequenz und Estampie; sie zieht ferner auch die inhaltlichen Responsionen wieder ernsthaft ins Gespräch; sie ist schließlich durch vorsichtige Zurückhaltung ausgezeichnet. Kuhn weiß auch, daß die Deutung der Gliederung und der Responsionen deshalb unsicher bleiben muß, weil uns die Melodie fehlt. Aus eben diesem Grund kann sich aber auch die folgende Kritik in entscheidenden Punkten nur um „wahrscheinlich" oder „unwahrscheinlich" drehen.

Der unsicherste Punkt bei der Deutung muß, eben wegen des Fehlens der Melodie, die Gleichsetzung metrisch-rhythmisch gleicher Glieder bleiben. Sie

[8] Minnesangs Wende (1952) S. 137—139.

wird umso unsicherer, je einfacher diese Glieder sind. Das einfachste Glied, das Kuhn als solches anerkennt, ist sein Glied B. Es besteht aus zwei gereimten Zeilen des Typs $\smile 4\,v$ und erscheint zuerst L. 3,13ff. gleich viermal hintereinander. Dieses Glied B kehrt nach Kuhns Meinung an den verschiedensten Stellen des Leichs wieder; im Ganzen in acht oder neun Stellen, und zwar zweimal als B, zweimal als $B^1B^1B^1$, einmal als BBBBBB, einmal als $B^2B^2 + B^1B^1B^1$, einmal als $B^1 + \frac{1}{2} B^1$. Setzen wir uns mit diesen Auffassungen auseinander; an ihnen lassen sich wichtige grundsätzliche Positionen klären.

Wenn in dieser Weise das einfache vierhebige Reimpaar mit voller Kadenz zum sich wiederholenden selbständigen Glied gesetzt wird, dann sind natürlich sehr viele Repetitionen und Responsionen möglich. Wie aber, wenn das vierhebige Reimpaar gar nicht selbständiges musikalisches Glied wäre? Jedenfalls sicher nicht in allen Fällen es ist? Hier könnte nur die Melodie das Entscheidende sagen. Sie fehlt; aber soviel scheint mir sicher, daß die Melodie an vielen Stellen mehrere Reimpaare zum musikalischen Glied zusammengefaßt haben wird. So hat ja auch Kuhn zum Beispiel bereits sein B B B als Glied D (= $B^1B^1B^1$) gefaßt. Es ist ebenso höchst wahrscheinlich, daß B B B B nicht als vier repetierte Reimpaare zu fassen sind; die Melodie wird sie zu zwei korrespondierenden Vierzeilern gemacht haben; und die sechs repetierten Reimpaare (B B B B B B), glaube ich, würde die Melodie, wenn sie erhalten wäre, als zwei symmetrische Partien aus je sechs Vierhebern ausweisen.

Die $B^2B^2 + B^1B^1B^1$ hat Kuhn selber bereits (wieder in Klammern) neben ein M + D gesetzt; ebenso steht jenes $B^1 + \frac{1}{2} B^1$ in Klammern neben einem O. Mir scheint in keinem dieser Fälle eine wirkliche Grundlage gegeben für den Ansatz einer Repetition. Überall kann und vielfach (besonders bei den verschiedenen Variationen B; $B^1B^1B^1$; $B^2B^2B^2B^2$) wird die Melodie neue und selbständige Glieder geformt haben, so wie sie Kuhns D und O schon vermuten.

Auf der andern Seite aber bedeuten die Variationen B^1, B^2 usw. für die Melodie nichts. B^1 setzt Kuhn offenbar, weil sich das gleiche Reimpaar dreimal, B^2 weil es sich zweimal wiederholt; B^3 wird mit mehr Grund gekennzeichnet, weil hier ein Dreireim überliefert ist. Hält man diesen Dreireim für echt, so entsteht damit musikalisch natürlich ein völlig neues Gebilde, das mit B nichts zu tun hat. Ich ziehe es vor, den Vers L. 6,23 mit Kraus als Zusatz zu streichen. Die Additionen schließlich von M (= $B^2\,B^2$) + D (= $B^1B^1B^1$) oder gar von $\frac{1}{2}$ D (= $B^1\,\frac{1}{2}\,B^1$) scheinen mir der Grundlage zu entbehren, so wie ich das auch für die von Kraus angesetzte Analyse des Schlusses ($1 + \frac{1}{2}\,3 + 4 + \frac{1}{2}\,3$) sagen würde, die Kuhn in selbständige Glieder aufgelöst hat. Man könnte zur Stützung von Kuhns einfachem Glied B vorbringen, daß die Reimführung manchmal für Reimpaar-Responsionen zu sprechen scheint (dem durchgereimten sechszeiligen Glied L. 3,25ff. entsprechen im zweiten Cursus drei Reimpaare); dazu ist aber zu sagen, daß die Art der Reimführung für die musikalische Form völlig belanglos ist. Es scheint sogar in den korrespondierenden Gliedern von Teil I

und II in diesem Punkt eine absichtliche Variation angestrebt zu sein (vgl. etwa L. 3,13—6,17; L. 3,25—6,21; L. 4,32—7,8 = Teil 2,4 und 8 meiner Zählung). Will man den Reimführungen noch ein gewisses Gewicht zusprechen, so könnte man am ehesten meinen Teil 4, Kuhns Glied D (= Kuhn $B^1B^1B^1$) als nur in höherer Responsion verbundene Sechszeiler auffassen, denen die niedere Responsion, die Paarigkeit, die meine Analyse ansetzt, fehlt. Ich ziehe aber vor, bei meiner Auffassung zu bleiben, da die beiden Dreizeiler L. 3,25—27 und 3,28—31 inhaltlich sehr schön korrespondieren; die entsprechenden Reimpaare L. 6,21ff. hindern nicht die Wiederholung der zweimal drei Zeilen umfassenden Melodie. Über meine Auffassung der Teile 2 und 8 vgl. oben S. 33ff.!

Ähnliche Bedenken wären gegen den Ansatz Kuhns (und Carls von Kraus) anzumelden, daß sich das Glied L. 4,2f. (Kraus' 6, Kuhns E) im Mittelteil wiederhole: 4 wv + 4 v ist ein so geläufiges Glied, daß seine Wiederholung nicht musikalische Identität zu bedeuten braucht. Die Deutung, die ich unter Beiziehung der Parallelstelle im zweiten Hauptteil zu geben versuche, würde den Bezug von L. 4,2ff. zu 5,39ff. unmöglich machen.

Dagegen kommt durch Kuhns Analyse eine andere schöne und überzeugende Wiederholung zum Vorschein. Den parallel gebauten Versikeln L. 4,2f. (Kuhns E E) und L. 6,28f. (Kuhns E^2 E^2, das sind meine Glieder 5,1—3 und 5,1a und 2a) entspricht der Schlußversikel L. 8,1 (Kuhns E E^1), mein Glied 5,1b. Beachtet man nun die weitere, schöne und überzeugende Beobachtung von Kuhn, die auf der so wichtigen inhaltlichen Analyse ruht, daß nämlich mit diesem Versikel jeweils die einleitenden Gebetsteile der beiden Hauptteile (Kuhns A und A^1) schließen, so scheint es mir sehr sinnvoll, daß das Schlußgebet die Melodie dieses Versikels aufnimmt und so das Ganze rundet. Man kann nicht leugnen, daß die Wiederholung des gleichen Versikels und gleicher Melodie auch am Ende des Mittelteils (so wie es Kraus und Kuhn ansetzen) gut dazu passen würde. Aber die Form von E (= mein Glied 5) läßt sich hier nicht herstellen.

IV.

Ich komme damit noch einmal auf die Gesamtgliederung und die inhaltliche Bauweise zu sprechen. Kuhn hat sie zutreffend analysiert; ich akzeptiere besonders auch seine Unterteilung der beiden Hauptteile, die durch die melodische Markierung (die Wiederholung des die Teile abschließenden Glieds 5 am Schluß des Ganzen!) unterstrichen wird. Damit bekommt andererseits die Merkwürdigkeit einen Sinn, daß die beiden Hauptanliegen Marienpreis — Klage über den kranken *kristentuom* mitten in den beiden parallel gebauten Hauptteilen einsetzen. Eines bleibt mir dabei allerdings wieder unbehaglich und unwahrscheinlich. Der Preis Marias setzt nicht erst bei L. 4,13f. ein, sondern im Grund schon bei L. 4,2f.; die erste Zeile ist ja bereits Anrede und kaum noch Gebet. Andererseits ist auch im zweiten Hauptteil bereits die zweite Hälfte des

entsprechenden Glieds (L. 6,28ff.) Klage über den kranken *kristentuom*. Gewiß hat Kuhn richtig beobachtet, daß das neue Thema oft schon im vorhergehenden Teil noch gerade angeschlagen wird, ehe es dann in der neuen formalen Gruppe ausgeführt wird („inhaltliches Enjambement"). Sollte man aber nicht doch lieber die Grenzen der Glieder dann so ziehen, daß man in die ersten Glieder des Kernstücks, den Hauptteil, die Gebete hineinragen läßt? Die gleiche Melodie (E), mein Glied 5, würde dann die Kernteile eröffnen und das Ganze abschließen.

Der gesamte Bau des Leichs sieht danach so aus:

Einleitung

1,1 (L. 3,1—6) Preis der Trinität

1,2 (L. 3,7—12) Gebet

Hauptteil I		Hauptteil II	
1. Hälfte		1. Hälfte	
2,1 (L. 3,13—16) Sündenbekenntnis	2,2 (L. 3,17—20) Gebet	2,1a (L. 6,7—10) Sündenbekenntnis	2,2a (L. 6,11.13/14 u. 16) Reue
3,1 (L. 3,21/22) Lob Gottes	3,2 (L. 3,23/24) Verachtung des Teufels	3,1a (L. 6,17/18) Reue	3,2a (L. 6,19/20) Gebet um Reue
4,1 (L. 3,25—27) Lob Gottes	4,2 (L. 3,28—4,1) Lob der Jungfrau	4,1a (L. 6,21/2.24) Lob Gottes	4,2a (L. 6,25—27) Lob Gottes
2. Hälfte		2. Hälfte	
Preis der reinen Jungfrau Maria		Klage um den kranken *kristentuom*	
5,1 (L. 4,2—5)	5,2 (L. 4,6—9)	5,3 (L. 4,10—12)	5,1a (L. 6,28/9)	5,2a (L. 6,30/1)
6,1 (L. 4,13—15)	6,2 (L. 4,16—18)	6,3 (L. 4,19—21)	6,1a (L. 6,32—34)	6,2a (L. 6,35—37)
7,1 (L. 4,22—26)		7,2 (L. 4,27—31)	7,1a (L. 6,38—7,2)	7,2a (L. 7,3—7)
8,1 (L. 4,32—34)	8,2 (L. 4,35—37)	8,3 (L. 4,38—5,3)	8,1a (L. 7,8—10)	8,2a (L. 7,11—13)	8,3a (L. 7,14—16)
9 (L. 5,9—18) Gebet			9a (L. 7,17—24) Gebet	

Mittelteil

10,1 (L. 5,19—22) — 10,2 (L. 5,23—26)

Preis der Jungfrau Maria

11,1 (L. 5,27—32) — 11,2 (L. 5,33—38)

Preis des Gotteskindes

12,1 (L. 5,39—6,2) — 12,2 (L. 6,3—6)

Bitte an Maria und ihr Kind

Schlußteil

Lobpreis der Jungfrau und Schlußgebet

13,1 (L. 7,25—32) — 13,2 (L. 7,33—40)

5,1b (L. 8,1/2).

Wesentlich scheint mir bei dieser Gliederung auch, daß man den selbständigen Mittelteil bestehen läßt. Weder dem Inhalt noch der Form nach kommt man mit zwei gleichlaufenden, dreigliedrigen Teilen durch.

Statt Kuhns Großgliederung (S. 139):

Gebet (E + A) — Mariengeheimnis (B) — Gebet (+ ½ A)*

Gebet (A^1) — Christenheit (B) — Gebet**

würde ich die folgende vorziehen:

Einleitung: Preis der Trinität;

1. Hauptteil, 1. Hälfte: Sündenbewußtsein; Lob Gottes;
2. Hälfte: Preis der Jungfrau Maria;

Mittelstück: Preis der Jungfrau Maria und des Gotteskindes.

2. Hauptteil, 1. Hälfte: Reue und Gebet um Reue;
2. Hälfte: Klage um den kranken *kristentuom*;

Schluß: Lobpreis der Jungfrau und Schlußgebet.

Die Kernstücke entsprechen sich deshalb bis ins Letzte, weil ja gerade die Jungfrau Maria als die ganz ohne Sünde; diejenige, die auch ohne Erbsünde ist, dadurch aufs Direkteste der sündigen Christenheit gegenübergesetzt ist. Die Klage über den kranken *kristentuom* geht in erster Linie auf die Erbsünde; auf die Unfähigkeit zum Guten. Das große Geheimnis, das auch Wolfram im tiefsten Grund bewegt hat, begegnet uns also auch wieder in diesem nach Form und Gedanken großartigsten Kunstwerk Walthers.

* Hier verbirgt sich dann der Mittelteil. ** Das wäre dann der Schlußteil.

Der Bestand des Palästinalieds.

Die reiche Überlieferung des Lieds stellt zugleich auch der Textkritik besondere Aufgaben. Das betrifft vor allem die Frage: wieviel und welche Strophen sind echt? Es betrifft weiter ihren Wortlaut und die Reihenfolge der Strophen. Zahlreich sind die Versuche zu ihrer Klärung. C. von Kraus[9] hat sie zusammenfassend erörtert; zuletzt sind sie kurz danach noch einmal von Hugo Kuhn[10] diskutiert worden; beide kommen (wie auch ihre Vorgänger, unter denen besonders Plenio[11] und Wilmanns-Michels[12] zu nennen sind) zu ganz verschiedenen Ergebnissen. Es lohnt sich, noch einmal die Aufgabe anzupacken; es wird sich zeigen, scheint mir, daß die Wahrheit in der Mitte liegt.

C. von Kraus kommt zu dem Ergebnis, daß nur die in A überlieferten Strophen echt sind, sie aber alle. Damit stimmt Kraus der Entscheidung von Wilmanns-Michels zu, die bereits gut begründet Plenios Versuch abgelehnt hatte, alle zwölf Strophen für echt zu halten. Kuhn geht über Wilmanns-Michels und Kraus hinaus, indem er nicht nur die fünf in A fehlenden Strophen für unecht erklärt, sondern auch noch die beiden A-Strophen L. 15,27 (*Hinnen fuor der sun zur helle*) und L. 15,34 (*Do er den tievel do geschande*). Kuhn kritisiert dabei m.E. mit Recht die rein formale Entscheidung, daß die A-Strophen echt seien, weil sie eben in A stehen; er scheidet zwei von ihnen aus und stellt sie formal mit einer dritten in A fehlenden Strophe zusammen. Seine eindringende Untersuchung macht das Verhältnis von Inhalt und Form in den einzelnen Strophen zum Ausgangspunkt; er hat damit in der Tat erst eine tragfähige Grundlage gewonnen. Wenn gleichwohl sein Ergebnis mir noch in einem entscheidenden Punkt falsch zu sein scheint, so deshalb, weil die Formkunst des Walthers des Palästinalieds überschätzt und überfordert ist und weil letztlich neben den Form-Prinzipien, die Kuhn mit gutem Grund so sehr betont, doch auch das Inhaltlich-Stoffliche sein Recht erhalten muß.

Das Ergebnis von Kuhn läßt sich so zusammenfassen: die zwölf Strophen, die im Ton des Palästinalieds auf uns gekommen sind, zerfallen in drei Gruppen, die drei Stufen der Überlieferung wiederspiegeln. Den Kern und das echte Lied stellen[13] die Strophen I. II. IV. IX. XI dar; sie stehen alle in A, außerdem alle in C, E und Z; in B fehlen II und IV. Als Kriterien dieser Strophen nennt Kuhn:

[9] Walther von der Vogelweide. Untersuchungen (1935) S. 33ff.

[10] Walthers Kreuzzugslied (14,38) und Preislied (56,14) 1936.

[11] Beiträge 42 (1917) S. 455ff.

[12] Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide, II[4], S. 94f.

[13] Es ist nötig, zur knappen Verständigung die Strophen durchzunumerieren, wie es schon durch C. von Kraus geschehen ist:

I = L. 14,38 (*Nu alrest*)
II = L. 15,6 (*Schoeniu lant*)
III = L. 138 (*Me dan*)
IV = L. 15,13 (*Hie liez er sich*)
V = L. 15,20 (*Do er sich wolte*)
VI = L. 15,27 (*Hinnen fuor*)
VII = L. 15,34 (*Do er den tievel*)
VIII = L. 16,1 (*Dar nach was er*)
IX = L. 16,8 (*In diz lant*)
X = L. 16,15 (*Unser lantrehtære*)
XI = L. 16,29 (*Kristen, juden*)
XII = L. 16,22 (*Nu lat iuch*)

1. die Stropheneingänge verweisen auf das „Land“ (außer in IX);
2. die Schlüsse bringen „meist“ eine Beziehung auf den Kreuzzug;
3. die gedanklich-syntaktische Gliederung fügt sich in vollkommener Weise zu der metrischen und musikalischen Form.

Eine zweite Gruppe erkennt Kuhn in den Strophen III. V. X. XII. Sie fehlen alle in A; alle stehen sie nur in Z; drei von ihnen auch in E (wo V fehlt); zwei (V und X) auch in B C; XII ist in C nachgetragen. Ihre gemeinsamen Merkmale:

1. jede von ihnen erweist sich inhaltlich als Dublette zu einer Strophe der ersten Gruppe;
2. gedanklich sind sie schwächer;
3. sie neigen zu „gelehrter Entschuldigung“ und lieben „das Wunderthema“;
4. gedanklich-syntaktische und metrisch-musikalische Gliederung stimmen nicht zusammen.

Als eine dritte Gruppe faßt Kuhn die Strophen VI. VII. VIII; die erste steht in allen Handschriften, die zweite fehlt nur in B, die dritte fehlt in A und B. Ihre gemeinsamen Kriterien (ich gebe sie möglichst wörtlich im Anschluß an Kuhn, da hier die Kritik wird ansetzen müssen): „Sie behandeln in einem Zusammenhang die bisher fehlenden Stücke des Lebens Jesu, die aber nicht, wie Geburt, Taufe, Tod wirklich zum heiligen Land und zum Kreuzzug gehören. Der Eingang der Strophen gibt zwar auch hier eine Beziehung zum heiligen Land, aber anders als in der 1. Gruppe. Es ist eine zeitliche Aneinanderreihung der Ereignisse (VII; VIII) und Angabe des Örtlichen“; ... „Das ‘Land’ erscheint hier nicht als Ziel des Kreuzzugs im Sinne der 1. Gruppe, sondern als Bindeglied einer chronikartigen Leben-Jesu-Erzählung“; ... „Zweiter Stollen und Abgesang gehören inhaltlich immer zusammen“; ... „Die Behandlung der geistlichen Stoffe ist recht dürftig, und vornehmlich diese Strophen haben dem Lied den Vorwurf des Unpersönlichen eingetragen, das man ihm immer im Ganzen gemacht hat“; ... die Struktur der Strophen ist anders; die Satzverbindung „anreihend ... mit vielen *do*, *daz*, *des* usw.“; der Bau der Strophe ist ganz anders als in der ersten Gruppe; „der erste Stollen ist in allen drei Strophen inhaltlich isoliert“; nach Zeile drei liegt der Einschnitt (statt nach vier); dafür greift Zeile vier nach Zeile fünf über: „Hier scheint überhaupt eine andere Gliederung und damit eine andere Melodie zu Grunde zu liegen“; „[Sicher ist nur,] daß die Strophen nicht zwei metrisch-musikalisch gleiche Stollen zu Anfang haben, d.h. daß die Melodie hier nicht je zwei Verse zusammenfassen und wiederholen konnte. Ebenso, daß hier Zeile sieben nicht Zeile vier pointierend und abrundend aufnimmt.“ ... Der Ton der drei Strophen ist „abstrakter“; er neigt schon zum „dunkel Gelehrten“.

Schließlich Kuhns Schluß: das echte fünfstrophige Lied wurde zunächst durch Zufügung der drei Strophen der dritten Gruppe inhaltlich „vervollständigt"; sie sind der Strophe IV „nachgebaut", an die sie anschließen. Jüngste Überarbeitung des ursprünglichen Lieds bringen dann die „Wunder"-Erweiterungen der zweiten Gruppe.

Was ist zu dieser These zu sagen?

Überzeugend sind die „Dubletten" der Gruppe zwei aufgewiesen; es wird sich wohl niemand mehr der Meinung Plenios anschließen wollen, und in diesem Punkt waren sich ja auch Kraus und Wilmanns-Michels einig. Aber wie steht es mit der Beurteilung der Gruppe drei?

Kuhn hat selbst bereits gesehen, daß ihre Strophen auch „Gemeinsames" mit den Strophen der Gruppe eins aufweisen: die Hinneigung zur Antithese; die Stellung der Schlußzeile in VI und VIII; daß auch hier überall der Eingang der Strophe eine Beziehung zum Heiligen Land bringt, gibt Kuhn zwar zu, aber er findet sie andersartig. Gerade Strophe VIII (die in A fehlende!) habe „die meisten Anklänge an die erste Gruppe" (andererseits auch „die gröbsten Fälle von Enjambement und Verwirrung der Gedankenführung").

Das stärkste Argument scheint mir die Betrachtung des Strophenbaus: „Merkwürdig ist vor Allem das gemeinsame Mißverhältnis zum ursprünglichen Strophenbau", so faßt Kuhn seine Beweisführung gegen die Gruppe drei noch einmal abschließend zusammen (S. 16). Aber gerade hier muß die Kritik zunächst einsetzen. Es geht zu weit, wenn Kuhn den Strophen der dritten Gruppe den „ursprünglichen Strophenbau" abstreitet. Man muß genauer sagen: ihnen fehlt jene wundervolle Übereinstimmung von gedanklich-syntaktischem und metrisch-musikalischem Bau, der die echten Strophen (aber vielleicht auch sie nicht alle gleich?) auszeichnet. Ohne Zweifel ist diese Harmonie des Baues die besondere Kunst der großen Liedersänger; wir bewundern sie bei Morungen in der gleichen Weise wie bei dem reifen Walther. Aber beherrscht Walther diese Kunst in allen Liedern vollkommen? Weisen sie alle Strophen aller Lieder in der gleichen Weise auf? Ich glaube, wir müssen diese Frage verneinen. Immer wieder kommt es vor, daß einzelne Strophen des gleichen Tons aus jener Harmonie herausfallen; sie nur in geringerem Maß verwirklichen, als es andere Strophen tun; man vergleiche nur etwa die Strophen der politischen Lieder oder auch Liebeslieder wie L. 70,1 ff. oder L. 69,1 ff. Gerade die gedankliche Überbrückung der Stollengliederung findet sich immer wieder in einzelnen Strophen; auch die Stollen sind gelegentlich getrennt, so daß ein Stollen gegen Stollen und Abgesang gesetzt ist. Jene großartige Kunst der Gliederung in Übereinstimmung von Gedanke, Satz, rhythmischem Fluß und Melodie ist eben nicht überall in der gleichen Weise beherrscht; vor allem lernt der frühe Walther diese Kunst erst langsam; dazu vergleiche man etwa die Strophen des Reichstons und der unbezweifelt frühen Liebeslieder. Aber auch in späteren Liedern stehen immer wieder Strophen, die aus der ideal-harmonischen Bauart herausfallen.

Und hier bietet das Palästinalied selber noch ein Argument: die Strophe IV, die Kuhn unter den fünf echten läßt, weicht nach Kuhn genau wie die Strophen der Gruppe drei in der gedanklich-syntaktischen Gliederung ab; sie stellt den ersten Stollen für sich und fugt den zweiten enger zum Abgesang. Kuhn hat diese Beziehung auch selber verzeichnet. Aber auch Strophe IX scheint mir der Bauart von IV sowie VI—VIII nicht so fern zu stehen, was die Stollengliederung betrifft wie auch in der an das Enjambement reichenden Satzführung. Kuhn hält IV nur deshalb beim echten Lied, weil es sonst „zu dürftig" würde. Aber das ist natürlich kein Argument.

Nach allem glaube ich, daß man jene hohe Forderung der Harmonie von Gedanklich-Syntaktischem und Metrisch-Melodischem nicht an alle Strophen dieses Tons stellen darf. Offenbar haben nicht alle echten Strophen das Ideal erreicht. Man kann ihr Verhalten zu dem Ideal der Harmonie von Sprache und Form nicht zum unbedingten Kriterium der Echtheit machen. Ist das so, dann fällt das entscheidende Argument gegen die Echtheit der Gruppe drei von Kuhn. Ich bin also der Meinung, daß die Strophen VI bis VIII zum echten Palästinalied gehören.

Ich glaube auch, daß sich zwei Gründe für die Echtheit anführen lassen. Zu dem ersten leitet uns eine grundsätzliche Erwägung. Wie verhält sich die Handschrift A überhaupt und im Ganzen, abgesehen jetzt vom speziellen Fall des Palästinalieds, in der Aufnahme unechter Strophen? Hat A öfter unechte Strophen zugefügt? Und umgekehrt: kommt es in der Handschrift A in anderen Liedern häufiger vor, daß echte Strophen fehlen? Es ist deutlich, daß mit der Beantwortung dieser Frage zu den drei Thesen etwas gewonnen wird:

Zu Kraus: A hat die echten Strophen, nur echte und alle echten.

Zu Kuhn: A hat auch unechte Strophen.

Zu meiner These: A hat nur echte, aber eine echte fehlt.

Ich überschaue im Augenblick ziemlich genau die Überlieferung der Handschriften zu den politischen Liedern Walthers. Dort läßt sich die eindeutige Antwort gewinnen: A hat nie eine unechte Strophe zugesetzt; A hat aber oft echte Strophen zu wenig!

Dann das andere Argument: man sollte m.E. nun doch neben die Formkriterien die inhaltlichen treten lassen. Gerade der Inhalt der drei Strophen von Gruppe drei aber macht erst das Lied vollständig. Nicht erst die Fortsetzer, sondern Walther selbst hat das Leben Jesu ganz überblickt. Was Wilmanns-Michels in den Parallelen aus mittelalterlich-lateinischer Literatur beigebracht haben (die Deutung der septem sigilla der Apokalypse), war das Thema von Walthers Lied. Dieses Thema war schon vorgegeben, und er hat es mit seiner Kunst neu gestaltet. Geburt (nativitas), Taufe (baptisma), Kreuzigung (passio), Grablegung (sepultura), Höllenfahrt (descensus), Auferstehung (resurrectio),

Himmelfahrt (ascensio Domini) und Ausgießung des Heiligen Geistes (effusio Spiritus Sancti) nebst dem Jüngsten Gericht (dies iudicii) sind die Stationen des Lebens Jesu. Es ist auch nicht richtig, daß nur die ersten drei etwas mit dem Heiligen Land zu tun hätten. Immer wieder ist das Land Ausgangspunkt oder Ziel. Ich glaube, Kuhns Argument, mit dem er die Strophe IV (und IX) bei dem echten Lied hält, „der Rest bliebe doch zu fragmentarisch", dies Argument muß man gerechter Weise auch den Strophen der Gruppe drei, mindestens den beiden A-Strophen zuerkennen. Aber gerade die nicht in A erhaltene Strophe VIII würde sich formal noch am ehesten zu den „echten" Strophen fügen, sagt Kuhn mit Recht. Ich füge hinzu: auch inhaltlich würde Entscheidendes fehlen, wenn die Strophe VIII dem echten Lied genommen wird. Daß sie in A fehlt, ist kein Grund, sie auszuscheiden. Kuhns wertvolle Analyse hat den engen Zusammenhang mit den A-Strophen VI und VII, ja auch mit IV deutlich gemacht. Ich glaube, es gibt nur eine Konsequenz: das echte Lied bestand aus den Strophen I. II. IV. VI. VII. VIII. IX und XI.

Dieses Lied behandelt sein Thema erschöpfend: „Das heilige Land" in den großen Stationen des Lebens Jesu. Dieses Thema war gegeben, es ist ein „Topos" mittelalterlicher abendländischer Dichtung. Aber wie hat Walther dies vorgegebene Thema behandelt, „subjektiviert"! Kuhn verweist darauf, daß man Walther den Vorwurf gemacht hat, er habe zu „unpersönlich" gestaltet; die Strophen der Gruppe drei seien der Grund für diesen Vorwurf; im Blick auf sie sei er „begründet". Man sollte lieber umgekehrt sagen: wie großartig hat Walther auch hier wieder „subjektiviert". So sehr, daß man das Lied als „Erlebnisgedicht" mißverstehen, Walthers eigene Anwesenheit in Palästina ernsthaft diskutieren, das Lied zum „Kreuzzugslied" machen konnte. In Wahrheit ist es aber kein „Kreuzlied". Man tut Walther durchaus Unrecht, wenn man den subjektiven Erlebnisgehalt eines Kreuzzugslieds erwartet und vermißt. Im Gegenteil: jenes Thema des Heiligen Landes und seiner großen Ereignisse hat Walther in einer großartigen Weise „subjektiviert", damit die früheren Behandlungen weit überbietend und den „Topos" sich ganz persönlich aneignend. Die Versetzung in das „Hier" und „Jetzt", die Verschmelzung der Person des Dichters und jener Fakten der Heilsereignisse ist so groß, daß man auf jenes Mißverständnis vom „Kreuzzugslied" geführt werden konnte. Man sollte das Lied deshalb auch nicht mehr, wie es oft geschieht (so auch bei von Kraus und Kuhn), „Kreuzlied" oder „Kreuzzugslied" nennen, sondern „Palästinalied".

Die Art, in der Walther hier ein bis in die Einzelheiten vorgegebenes Thema sich subjektiv angeeignet und zu einer ganz persönlich und individuell wirkenden Aussage gestaltet hat, ist eine ganz spezielle und hohe Kunst Walthers, die er ja auch in anderen Fällen geübt hat. Wir können zufällig bei einem zweiten, ganz andersartigen Lied Walthers genau das Gleiche beobachten: bei seinem bekannten Mailied (L. 51,13 ff.) *Muget ir schouwen was dem maien wunders ist*

eschert. Auch hier sind die Parallelen zu einem älteren lateinischen Mailied trophe für Strophe nachgewiesen[14]. Und wieder hat Walther alles neu wie ein persönliches Erlebnis gestaltet.

Einen Mangel wird man vielleicht noch an der Strophe VIII finden: sie wiederholt den Reim auf *lande* aus Strophe VII. Dazu ist zu sagen, daß auch unter den „echten" in A erhaltenen Strophen die Strophe IX den Reim auf *riac* aus Strophe VI wiederholt. Erschwerend wird für VIII, daß sie aus der unmittelbar vorhergehenden Strophe den Reim wieder aufnimmt; erleichternd aber, daß das Wort *lant* seine besondere Bedeutung hat, in jeder Strophe erscheinen muß. Erschwerend wirkt wieder, daß es in Strophe VIII gleich noch ein zweites Mal als *lant* erscheint.

Ich schließe mit einer Bemerkung zur chronologischen Einordnung des Palästinalieds. Bekanntlich gehört das Lied zu denjenigen, die C. von Kraus in seinem Versuch einer Chronologie unter den wenigen „zeitlich unbestimmbaren" anführt (Unters. 493). Geht man vom Inhalt aus, so hat Kraus sicher recht. Dieses vorgegebene Thema konnte jederzeit von dem Dichter aufgenommen und gestaltet werden. Es ist jedenfalls kein Grund, das Lied unter die späten Lieder einzureihen, wie Elegie, Absage an die Welt, das (echte) Kreuzzugslied mit seinem tiefen Sündenbewußtsein und den sogenannten Alterston. Erlaubt uns aber vielleicht die Form einen Schluß auf die Entstehungszeit? Wenn es richtig ist, was ich oben angedeutet habe, daß Walther erst allmählich es lernt, jene vollkommene Harmonie zwischen gedanklich-syntaktischem und metrisch-musikalischem Bau der Strophe zu gestalten, in möglichst vielen Strophen zu verwirklichen, dann könnte das Lied in die frühere Zeit Walthers gehören. Fügt es sich dazu vielleicht gut, daß er sich sein Thema aus der Tradition gewählt hat? Und fügt es sich vielleicht auch zu dieser Auffassung am besten, daß die Melodie nach neuesten Forschungen ein Kontrafakt, keine Neuschöpfung Walthers sein soll[15]? Mir scheint noch nicht ganz entschieden, ob Walther wirklich in der einzigen uns original und vollständig erhaltenen Liedmelodie als Kontrafaktor erscheint. Wenn es so ist, so möchte man sich den frühen Walther eher in dieser Rolle denken als den reifen oder späten Künstler.

Ich füge zum Schluß das Palästinalied an, wie ich es mir als echt vorstelle. Auf die Melodie und den kritischen Apparat verzichte ich hier und verweise auf meine Ausgabe, die vor kurzem erschienen ist[16]. Das Gleiche muß ich für den Text des Leichs tun, zu dessen vollständiger Wiedergabe hier der Raum fehlt. Die Form der beiden Dichtungen Walthers, die jene Ausgabe bringt, sollte hier des Näheren begründet werden.

[14] Vgl. Wilmanns-Michels II⁴, 214.

[15] Heinrich Husmann, Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters, in: Die Musikforschung 6 (1953) S. 17f.

[16] Altdeutsche Textbibliothek Nr. 43, Niemeyer, Tübingen 1955.

Das Palästinalied.

1. *Nu alrest lebe ich mir werde,* L. 14,38
sit min sündic ouge siht
daz reine lant und ouch die erde L. 15,1
den man vil der eren giht.
Mirst geschehen des ich ie bat,
ich bin komen an die stat,
da got mennischlichen trat.

2. *Schœniu lant rich unde here,* L. 15,6
swaz ich der noch han gesehen,
so bist duz ir aller ere:
waz ist wunders hie geschehen!
Daz ein magt ein kint gebar
here über aller engel schar,
was daz niht ein wunder gar?

3. *Hie liez er sich reine toufen,* L. 15,13
daz der mensche reine si;
Do liez er sich herre verkoufen,
daz wir eigen wurden fri,
anders wœren wir verlorn;
wol dir, sper kriuz unde dorn!
we dir, heiden, deist dir zorn!

4. *Hinnen fuor der sun zer helle* L. 15,27
von dem grabe, da [e]*r inne lac;*
des was ie der vater geselle
und der geist, den niemen mac
sunder gscheiden: est al ein,
sleht und ebener danne ein zein,
als er Abrahame erschein.

5. *Do er den tievel do geschande,* L. 15,34
daz nie keiser baz gestreit,
do fuor er her wider ze lande:
do huob sich der juden leit,
daz er herre ir huote brach,
und man in sit lebendic sach,
den ir hant sluoc unde stach.

6. *Dar nach was er in dem lande* L. 16,1
vierzic tage: do fuor er dar
dannen in sin vater sande:
sinen geist, der uns bewar,

den sant er hinwider zehant.
heilic ist daz selbe lant,
sin name ist vor gote erkant.

7. *In diz lant hat er gesprochen* L. 16,8
einen angeslichen tac,
da diu witwe wirt gerochen
und der weise klagen mac
und der arme den gewalt
der da wirt an ime gestalt:
wol im dort, der hie vergalt!

8. *Kristen, juden unde heiden* L. 16,29
jehent daz diz ir erbe si.
got sol uns ze rehte bescheiden
durch die sine namen dri.
Al diu welt diu stritet her:
wir sin an der rehten ger,
reht ist daz er uns gewer.

Das „Reiselied" Hugo von Hofmannsthals: eine hyperboreische „Mignon-Landschaft".

Von

Alfredo Dornheim (Mendoza, Argentinien).

Unter den *Gesammelten Gedichten* Hugo von Hofmannsthals bringt das bekannte, im Stile eines „ästhetisch-psychologischen Impressionismus"[1] verfaßte *Reiselied* in wirksamer Weise die tiefe mythologische Verflechtung der reifen Kunst dieses letzten 'europäischen' Dichters zur Anschauung:

Wasser stürzt, uns zu verschlingen,
Rollt der Fels, uns zu erschlagen,
Kommen schon auf starken Schwingen
Vögel her, uns fortzutragen.

Aber unten liegt ein Land,
Früchte spiegelnd ohne Ende
In den alterslosen Seen.

Marmorstirn und Brunnenrand
Steigt aus blumigem Gelände,
Und die leichten Winde wehn.

Wie kaum ein anderes Werk Hofmannsthals, weisen diese Verse in Bezirke seelischer Er-Innerung, die zutiefst einem kollektiven Mythenbewußtsein entstammen. Zugleich aber bezeugen sie — in einer merkwürdigen Wesens- und Wahlverwandtschaft — eine auffallende Übereinstimmung mit früheren archaischen und poetischen Vorbildern: der 'hyperboreischen Landschaft' primitiver Mythologien und dem Liede Goethes *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn.*

An anderer Stelle habe ich versucht, den mythischen Gehalt Mignons und ihres Liedes auf der Grundlage der modernen psychologischen und religionsgeschichtlichen Forschung darzustellen[2]. Wie zu erwarten, wurden diese Ausführungen nicht kritiklos aufgenommen. So schließt Wilhelm Emrich in seinen Aufsatz *Symbolinterpretation und Mythenforschung; Möglichkeiten und Grenzen eines neuen Goetheverständnisses*[3] eine Ablehnung meiner Mignondeutung ein, die allerdings nicht in Rechnung stellt, daß die Sphären des Poetischen einerseits und des Psychologischen andererseits zwei wesensverschiedene Seins- und Werk-

[1] Fritz Martini, *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 2. Auflage, Stuttgart 1950, S. 450.

[2] Alfredo Dornheim, *Goethes 'Mignon' und Thomas Manns 'Echo'. Zwei Formen des 'göttlichen Kindes' im deutschen Roman*; in *Euphorion* 46 (1952), S. 315ff.

[3] *Euphorion* 47 (1953), S. 38ff.

Betrachtungen voraussetzen und daß man die auf phänomenologischer Grundlage erhellten psychisch-mythischen Strukturformen im Goetheschen Werk (und nur darauf kam es mir in meiner Arbeit an) nicht durch eine streng logisierende, an Hegelscher Dialektik geschulte geistes- oder literargeschichtliche Betrachtungsweise zu erschließen vermag[4]. In jedem Falle bleibt der ‘Göttliches Kind-Charakter’ Mignons bestehen, ebenso wie ihre Ballade in ihrem mythisch-psychischen Gehalt die ideale Landschaft und deren feindliche Umwelt symbolisiert in Übereinstimmung mit Mythologemen antiker Traditionen.

Genau das gleiche gilt nun ebenfalls von den drei Strophen des Hofmannsthalschen Gedichtes. Allerdings bleibt hier, im räumlichen Sinne und im Gegensatz zum *Mignonlied* Goethes, die ursprüngliche natürliche Ortsfolge gewahrt, die den Reisenden zunächst durch das feindliche Land führt, bevor er die ‘glückhafte Insel des Lebens’ erreicht. Damit entspricht die erste Strophe im Gedicht Hofmannsthals der dritten Strophe der Mignonballade:

Wasser stürzt, uns zu verschlingen,
Rollt der Fels, uns zu erschlagen,
Kommen schon auf starken Schwingen
Vögel her, uns fortzutragen.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:
. . . . . .

In beiden Gedichten bilden Fels und Wasser Elemente von zerstörender Gewalt, die den Wanderer auf seinem Wege in die paradiesische Landschaft jenseits und unterhalb des chaotischen Urlandes bedrohen[5]. Daß es sich zunächst bei Hofmannsthals Landschaft ebenfalls um ein gebirgiges Hochland handelt, geht eindeutig aus dem ersten Vers der zweiten Strophe hervor (*Aber unten liegt das Land . . .*). Bemerkenswert und zugleich bedeutungsvoll ist aber im *Reiselied* ein Motiv, das im Goetheschen Gedicht fehlt: die *Vögel*, die die Reisenden (*uns*) *auf starken Schwingen forttragen*. Doch auch hier handelt es sich um ein Motiv, das von integrierender Wichtigkeit auch für die „mythische Landschaft“ vergangener Zeiten ist.

Der „Vogel Greif“ alter ungarischer[6] und deutscher[7] Märchen und Erzählungen wohnt in den Gipfeln jenes mythischen Baumes, dessen Krone in den Himmel

[4] Vgl. Näheres hierzu in meiner Besprechung von *Euphorion* 45, 1—47, 1 in *Boletín de Estudios Germánicos* III, herausgegeben von der Sección Lengua y Literatura Alemanas des Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (im Druck).

[5] Siehe Ausführliches hierüber in meiner Arbeit über *Goethes ‘Mignon’ und Thomas Manns ‘Echo’*, ob. cit., S. 339 und besonders Anm. 33.

[6] Miguel de Ferdinandy, *El paisaje mítico*; in *Anales de Arqueología y Etnología* IX (1948) der Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Kap. *El país de las aves migratorias*, besonders S. 219.

[7] Vgl. die *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, neu bearbeitet von Joh. Bolte und Georg Polívka, Leipzig 1913, Bd. III, S. 267ff., Kap. *Der Vogel Greif* und Bd. I, S. 503ff., Kap. *Der goldene Vogel*. Dortselbst über weitere Verbreitung des Motivs. Die Brüder Grimm stellen Beziehungen auf zwischen unserer „paradiesischen“ Landschaft und derjenigen des Märchens vom Schlaraffenland: „Die hier spaßhaft gewendete Idee eines Fabellandes steigt ohne Frage in ein hohes Alter auf“; hierzu Ausführliches ibid., Bd. III, S. 244ff.

ragt. „Der Greif trägt den Helden — genau wie im vogulischen Märchen vom Bärensohn — in die untere Welt“[8]; ja, diese untere, ferne, geheimnisvolle und ideale Welt ist bisweilen das Land, in dem „der Alte und die Alte — d.h. die Fürsten — aus dem Lande der Zugvögel leben“[9]. Und nach einer russischen Quelle (Ferdinandy, ibid.) ist der mit großen Schwingen versehene Vogel der ‘himmlische Vogel Greif’, ein Flügelwesen von gigantischen Ausmaßen mit menschenähnlichem Kopf . . . „Er ist so stark, daß er leicht einen Menschen auf seinen Flügeln tragen kann . . .“ Und auch nach einer ostiakischen Erzählung trägt der „geflügelte Kares“ den Helden auf seinen Flügeln aus der Hölle auf die „Oberfläche der Erde“[10]. Immer aber liegt das Wunderland in „geheimnisvoller Ferne“, das nach delphischen Quellen von Schwänen bevölkert war und als hyperboreisches Land bezeichnet wird, wo Apollo überwinterte[11]. „Der delphische Mythos“ — so fährt Otto, ibid., S. 64f. fort — „nennt als seinen Aufenthaltsort das fabelhafte Land der Hyperboreer, deren auch in Delos seit alters viel gedacht worden ist. Kein Schiff und kein Wanderer kann dorthin gelangen (Pindar, *Pyth.* 10, 29). Dort wohnt das heilige Volk, das keine Krankheit und kein Alter kennt, dem Mühen und Kämpfe fernbleiben . . . Sonst haben nur Auserwählte Apollons das Fabelland gesehen . . . Das meiste über die Hyperboreer konnte man, nach Herodot 4, 33 ff., in Delos erfahren, wo namentlich von heiligen Gesandtschaften und Sendungen aus jener wunderbaren Ferne zu hören war. Das Homerische Epos gedenkt der Hyperboreer nicht, sondern (nach Herodot 4, 32) erst Hesiod und das Epos der Epigonoi. Aber es bedarf keines Wortes, daß die Vorstellung von diesem seligen Lichtlande uralt sein muß. Dort ist des Phoibos alter Garten, wie Sophokles in einer verlorenen Tragödie sagte (*Fragm.* 870). Dorthin entschwand er jedes Jahr, von dort kehrte er, wenn alles blühte, mit seinen Schwänen zurück.“

In all diesen Mitteilungen handelt es sich um Fragmente eines uralten Mythologems, das als Kernbild das tiefe, insel- und glückhafte Land prägte, welches von der ‘Welt’ der Menschen getrennt liegt durch jene andere, hohe Landschaft, die nur unter größten Gefahren begangen werden konnte. Und wie in der Überlieferung dieser Mythen und Märchen der Vogel (oder die Vögel) Retter aus der Gefahr ist, so werden auch im Gedicht Hofmannsthals die Reisenden durch Vögel aus der hohen, chaotischen und feindlichen Urlandschaft entführt in das „untere“ Land:

Aber unten liegt ein Land,
Früchte spiegelnd ohne Ende
In den alterslosen Seen.

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
. . . . . .

[8] Ferdinandy, ob. cit., S. 219. [9] Ibid., S. 223. [10] Ibid., S. 224.
[11] Walter F. Otto, *Die Götter Griechenlands*, Frankfurt/Main 1947, 3. Aufl., S. 64.

Wie die Anfangsstrophe des *Mignonliedes* führt die zweite Strophe des *Reiseliedes* in diese Landschaft höchster Lebensfülle[12], in der die Natur in ewiger Reife ihre Früchte spendet. Für Goethe, den Nordländer der voritalienischen Zeit, konnte diese selige Landschaft nicht ein hyperboreisches, sondern nur ein ‚südliches' Land sein, zu dem der „hohe" Lorbeer in seiner ganzen konkreten Gegenständlichkeit gehört, der aber zugleich auch lebhaft an den ‚mythischen Baum' (s. o.) der alten Mythologeme erinnert. Hofmannsthal lokalisiert das *Land* seines Reisezieles nicht ausdrücklich. Er braucht es auch nicht zu tun, denn er weiß darum, daß es — wie in manchen Mythen und alten Erzählungen — ‚irgendwo in weiter Ferne' liegt. Dagegen entwirft er in den beiden letzten Versen der zweiten Strophe meisterhaft, in äußerster poetischer Konzentration, das Bild dieser üppigen Landschaft, in deren Mittelpunkt — im Gegensatz zum Goetheschen Gedicht — die *alterslosen Seen* liegen; ebenfalls ein echt mythologisches Bild, das wesenhaft zu der fernen Landschaft gehört. So liegt, nach der ungarischen Fassung, im Zentrum dieser Landschaft der „Milchsee"[13]. Die Tradition der Ostiaken spricht von „sieben Seen, sieben Meeren aus goldenen Wassern"[14], und für die ugrischen Völker liegt „hinter dem leuchtenden Berg" „das heilige Meer der goldenen Wasser"[15]. Milch und golden sind hier aber Bezeichnungen für die *alterslose* Reinheit dieser Gewässer, die zu diesem glückhaften Land gehören, es von der hohen Landschaft trennen, es — als Insel — umschließen oder selbst in deren Mittelpunkt liegen.

Marmorstirn und Brunnenrand
Steigt aus blumigem Gelände,
Und die leichten Winde wehn.

Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:

. . . . . .

Die dritte Strophe des *Reiseliedes* vertieft in ihrem zweiten und dritten Vers zunächst das Bild dieser Landschaft: die Fülle der Blumenpracht, über die ewig *leichte Winde* ziehen, die dem *sanften Wind* in der zweiten Goetheschen Strophe entsprechen; ein Wind also, der durch seine Sanftheit alles Wilde, Schwere, Dumpfe und Gebundene bändigt und zur Harmonie führt.

Aber ebenso wie in Mignons Lied fehlt auch in Hofmannsthals Versen nicht das „klassische Haus"[16] mit seiner *Marmorstirn*, ernst und majestätisch in seiner Kunst und eine ursprüngliche Einheit bildend mit der umgebenden Landschaft. Auch in dieser Hinsicht findet sich also eine völlige Übereinstimmung zwischen beiden Gedichten und beiden Dichtern.

Es ist beachtlich, wie Hofmannsthal auch formal-poetisch die chaotische Urlandschaft von der idealen Landschaft abhebt. Die erste, vierzeilige Strophe mit ihren trochäischen Verszeilen und ihren Kreuzreimen a — b — a — b bildet eine in sich geschlossene Einheit. Die zweite und dritte Strophe hingegen gehören

[12] Dornheim, ob. cit., S. 338. [13] Ferdinandy, ob. cit., S. 219, 223. [14] Ibid., S. 222.
[15] Ibid., S. 223. [16] Dornheim, ob. cit., S. 338.

äußerlich wie innerlich zusammen. Die rhythmische Gliederung gelangt plötzlich zum (teilweise) vollen Versschluß, der Endreim ist verändert (a — b — c — a — b —c) und bindet beide Strophen aneinander, und die Verszeilen werden auf je drei pro Strophe vermindert. So werden auch im formellen Aufbau des Gedichts zwei 'Welten' gegenübergestellt und zugleich streng voneinander abgehoben, während Goethe die zutiefst geheimnisvolle Zusammengehörigkeit dieser Welten auch in der einheitlichen Struktur seiner Ballade aufrecht erhält; denn ohne die feindliche Landschaft besteht auch das paradiesische Land nicht.

Im Rahmen unserer Betrachtungsweise bleiben die historischen Zusammenhänge, die zwischen beiden Gedichten bestehen mögen, belanglos. Denn es kommt uns lediglich darauf an, die mythische Struktur der Werke in ihrer Gleichgestimmtheit zu erfassen und von dieser Perspektive aus die inneren Zusammenhänge zwischen dem *Mignonlied* und dem *Reiselied* zu erschließen. Denn die Tatsache, daß Goethe seine Ballade dichtete und daß Hofmannsthal sein *Reiselied* verfaßte, zeigt ja nicht allein eine (wahrscheinliche) Kenntnis der entsprechenden mythischen Überlieferung oder — im Falle Hofmannsthal — die Möglichkeit der Gestaltung eines zweiten *Mignonliedes*, sondern auch eine innere Disposition zur Ver-Dichtung einer mythischen Urkonzeption, ein bestimmtes psychisches Verhältnis der Dichter zu einem Thema und zu Motiven, die in der lyrischen Gestaltung zur gültigen Gestalt geprägt wurden. Gerade von dieser Perspektive aus gewinnt auch Goethes *Mignonlied* an Bedeutung, die unsere früheren Ausführungen[17] noch vertiefen und ergänzen.

Wie auch immer die mythische Landschaft in den urtümlichen, noch bekannten Versionen im Einzelnen aussehen mag und wie unterschiedlich ihre einzelnen Aspekte auch in den beiden Gedichten Goethes und Hofmannsthals sein mögen; immer tritt uns eine gemeinsame, endgültige Grundkonzeption entgegen: es ist das schwer zugängliche, unirdische, ferne, reine Land der Lebensfülle, das zu kennen und zu erleben nur den Auserwählten vorbehalten bleibt.

Fern und rein: hier handelt es sich um Attribute und Wesensstrukturen, die im ureigensten Sinne zu den überlegensten Seinsgestaltungen menschlichen Geistes überhaupt gehören. Und so konnte z.B. die Antike mit diesen Seinsweisen nur ihren neben Zeus höchsten Gott ausstatten: Apollon. „Dieses Fernsein" — faßt Walter F. Otto zusammen[18] — „ist für die Natur Apollons ungemein aufschlußreich. Wenn wir ihn mit Athene vergleichen, wird der große Wesensunterschied augenblicklich klar. Wie sie die Immernahe ist, so ist er der Entrückte. Er begleitet keinen Helden als treuer Freund, als stets bereiter Helfer und Berater. Er ist nicht, wie Athene, ein Geist der Unmittelbarkeit, der klugen und tatkräftigen Meisterschaft über den Augenblick. Seine Auserwählten sind nicht die Männer der Tat."

[17] Dornheim, *Euphorion* 46, ob. cit.

[18] Ob. cit., S. 65.

Und die Reinheit? Im 4. Abschnitt seines Apollon-Kapitels (S. 68ff.) analysiert Otto ausführlich diesen Aspekt auf Grund antiker Quellen, um zusammenfassend das auszusprechen, was der schillernden Wesensart Apollons nun doch eine höhere Wesenseinheit verleiht: „. . . der Homerische Apollon offenbart eine höhere Art von Reinheit, dieselbe, die er aus Delphi neben den Sühnevorschriften so eindrucksvoll verkündet hat, und sie sollte uns warnen, das apollinische Reinigungswesen in einem allzu äußerlichen Sinne aufzufassen. Durch Klärung seines inneren Wesens soll der Mensch vor den Gefahren, die er vermeiden kann, bewahrt werden. Ja, noch mehr: der Gott stellt ein Ideal der äußeren und inneren Haltung auf, das, ganz abgesehen von den Folgen, als Reinheit im höheren Sinne gelten kann."[19]

Sprechen hier nicht auch Goethe, der Goethe der Mignon-Sehnsucht und des *Wilhelm Meister*, und Hugo von Hofmannsthal, der Dichter des *Reiseliedes* und des *Turms*?

Aber folgen wir weiter den Ausführungen Ottos (ibid., S. 73): „Ihm [Apollon] verdanken die großen Seher ihre Gabe . . . Das geheime Wissen, durch welche Prozedur es auch vermittelt sein mag, ist immer verbunden mit einer besonderen Erhobenheit des Geistes. Und diese gemahnt uns an Poesie und Musik."

Und somit ist die mythische Landschaft der archaischen Vorstellungen wie die der Dichtungen Goethes und Hofmannsthals im tiefsten Grunde eine apollinische Landschaft, frei von jeder dämonischen Verstrickung, frei auch von menschlicher Schuld und Not, eine Welt, die aus der Endlichkeit menschlicher Unrast herausführt in die unendliche Harmonie von Natur, Geist und Kunst, in die Weite göttlicher Vollendung. In dieser Landschaft erhebt sich der menschliche Geist aus dionysischer Verstrickung in apollinische Freiheit. Eine Freiheit, die nur den „Erwählten" — und unter ihnen den Dichtern — als 'Reiseziel', als Sehnsuchtsland vorbehalten bleibt. Ist es ein Zufall, daß Goethe seinem *Wilhelm Meister* den Weg in dieses Land weist? Und ist es zufällig, daß Hofmannsthal in seinem Reiselied von *uns* spricht, womit nur die Dichter seiner Art und seines Wesens gemeint sein können? Gewiß nicht; denn im Dichter weitet sich die Welt aus der Alltäglichkeit menschlichen Daseins in die *wundervolle Nähe großer Träume* (Hofmannsthal, *Der Jüngling und die Spinne*), die in der psychischen Bedingtheit ihrer Gestaltungen ja immer die Wahrheit der Welt auf archetypische Weise zum Ausdruck brachten. So wird die Offenheit des Seins erkannt und durch das Wort des Dichters aus der menschlich-irdischen Distanz in die göttlich-geistige Nähe einer „Landschaft" gerückt, die stets den Großen und Erwählten vorbehalten blieb: den Glaubensstiftern und den Dichtern. Denn mögen diese auch bisweilen Landschaften gestalten, die nur schwer mit dem Verstande zu deuten sind. Die Möglichkeit, sie zu umschreiben, besteht durchaus, und sei es auch nur im Bilde des Mythologems. Wobei freilich über den poetischen Gehalt dieser Art Werke nichts ausgesagt werden soll.

[19] Ibid., S. 71.

Dichter und Abenteurer bei Hugo von Hofmannsthal.

Von

William H. Rey (Seattle, Washington).

In dieser Zeile: „Ich will die Treue lernen, die der Halt von allem Leben ist", war das Entscheidende ausgesprochen.

Aus Hofmannsthals Tagebuch, Corona 6, VII.

Diese Stellungnahme zu dem Aufsatz Ewald Grethers über *Die Abenteurergestalt bei Hugo von Hofmannsthal* im Euphorion 48, S. 171—209, weiß sich frei von persönlichen Motiven. Sie will vielmehr verstanden sein als ein sachlicher Beitrag zu dem Gespräch über Hofmannsthal, das sich in unserer Zeit immer voller entfaltet. In einer solchen Diskussion sind die Meinungsverschiedenheiten der Gesprächspartner nicht Selbstzweck, sondern durchaus dem gemeinsamen Bemühen um die Klärung der Wesenszüge des Dichters untergeordnet. In dem Geist solcher dienstbaren Verbundenheit wollen die folgenden Einwände gegen Grethers Interpretation des Abenteurers in Hofmannsthals Werk aufgefaßt sein.

Wir sind weit davon entfernt, die Bedeutung der Abenteurergestalt für die Entwicklung Hofmannsthals zu bestreiten. Ihre Konzeption in den frühen Lustspielen beweist, daß dem Dichter der Sprung aus der jugendlich-traumhaften Versponnenheit von Ich und All in die gefürchtete und geliebte Wirklichkeit des Lebens geglückt ist. Aus Freude über die gelungene Bewältigung der Welt umgibt er den Abenteurer mit unerhörtem Glanz: als erotisches Genie offenbart er die funkelnde Fülle und rauschhafte Tiefe des Lebens. Vor der faszinierenden Gewalt seiner Persönlichkeit öffnen sich die Türen und die Herzen, und er wird zum Mittelpunkt einer sprühenden Geselligkeit, in der sich die glückliche Verbundenheit alles Lebendigen ausspricht. Damit ist die Entwicklungsstufe der frühen lyrischen Dramen endgültig überwunden. Der entscheidende Schritt zur Eroberung des Theaters ist getan. Der reale Raum des Sozialen mit einer Fülle selbständiger und doch in einen universalen Bezug eingeordneter Gestalten tut sich auf. Hofmannsthal hat den Übergang aus der „Präexistenz" in die Existenz vollzogen. — Die Gestalt des Abenteurers erscheint also an einem markanten Punkt in Hofmannsthals Entwicklung und erfüllt eine wesentliche Funktion auf dem „Weg ins Leben" (*Ad me ipsum*), den er sich vorgezeichnet hatte. Diese Funktion ist jedoch beschränkt. Bei Hofmannsthal ist das Abenteuerliche ein Element des Dichterischen — aber nicht seine Essenz. Grethers Fehler besteht nach unserer Meinung darin, daß er sich von seinem Enthusiasmus für das Abenteuerliche überwältigen läßt. Er versucht, den Abenteurer zu verabsolutieren und zum Prototyp des Dichters zu machen. Damit wird er jedoch weder der Originalität noch der inneren Vielfalt von

Hofmannsthals Künstlertum gerecht. Weder der frühe noch der späte Hofmannsthal kann unter dem Aspekt des Abenteuerlichen erfaßt werden. Aber auch in der mittleren Periode erhebt sich der Schöpfer der Abenteurergestalt in entscheidendem Maße über sein Geschöpf und beweist damit, daß ihm das Erlebnis des Abenteuerlichen zwar zur Stufe, aber nicht zum Ziel seiner dichterischen Entwicklung werden konnte.

*

Grethers Aufsatz zerfällt in drei Teile: 1. die Analyse der Abenteurergestalt in den Lustspielen *Der Abenteurer und die Sängerin* (1899) und *Cristinas Heimreise* (1910); 2. die Beschreibung abenteuerlicher Wesenszüge in Hofmannsthals Bild des Dichters, wie es in den Vorträgen *Der Dichter und diese Zeit* (1907) und *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927) erscheint; 3. die Konzeption eines „abenteuerlichen" Literarhistorikers, die von Hofmannsthals Idee des Dichters (wie sie Grether sieht) abgeleitet ist. Der Verfasser wendet sich gegen die Auffassung, daß die Abenteurergestalt in Hofmannsthals Werk mehr und mehr zurücktrete. Er glaubt demgegenüber an „die Ausweitung des abenteuerlichen Prinzips in einer stufenweisen Erfahrung der sinnlich vernehmbaren Welt bis hinein ins Übersinnliche, ins Reich der Toten" (S. 172). Er behauptet, der Abenteurer mache einen „großen Prozeß innerer Reifung und Läuterung" durch, der ihn auf die Ebene des Dichters erhebe. Daher lautet die erste These seiner Zusammenfassung am Ende des Artikels: „Die Dichtergestalt bei Hofmannsthal ist eine Metamorphose seiner Abenteurergestalt".

Eine solche Interpretation ist nur möglich, wenn Hofmannsthals Jugendentwicklung ignoriert wird. Grether setzt recht willkürlich mit seiner Analyse um die Jahrhundertwende ein und gibt keine Begründung für die unausgesprochene Voraussetzung seiner These, daß gerade hier, in dem ersten Abenteurerspiel, die Wurzel von Hofmannsthals Dichtertum zu finden sei. Er läßt das erste schöpferische Jahrzehnt fast völlig außer Betracht, obwohl sich doch gerade in dem Frühwerk die Gestalt des Dichters in einer inneren Fülle und dialektischen Spannung entfaltet, die der späteren Abenteurerfigur fehlt. Die dichterische Existenz ist nämlich für den Dichter Hofmannsthal (und wie könnte das anders sein!) keineswegs eine abgeleitete, indirekte, aus einer Metamorphose hervorgegangene Erfahrung, sondern ein ursprüngliches Grunderlebnis, das in den frühen Gedichten und Dramen künstlerisch gestaltet wird. In der unmittelbaren lyrischen Selbstaussage der Gedichte ist bereits die Grundpolarität zwischen Zeit und Geist, zwischen Werden und Sein, in die sich der Dichter gestellt sieht, ausgesprochen. Hier erscheint das impressionistische Weltbild, das bestimmt ist von dem Vorgang der fließenden Zeit. Alles Feste ist aufgelöst ins Gleitende, Schillernde, Vieldeutige; der Moment allein besitzt Gültigkeit, und der ständige Wechsel ist das einzige Bleibende. Auch in dem ersten der Kleinen

Dramen (*Gestern*, 1891) ist diese extreme impressionistische Haltung dichterisch gestaltet. Andrea, der als ein Vorläufer der späteren Abenteurerfigur gelten muß, obwohl er noch nicht ihre erotische Genialität besitzt, kennt nur eine Treue zur Treulosigkeit und nur das Schicksal der Schicksalslosigkeit. Diese paradoxen Wendungen werden von Grether mit Recht auf die Abenteurergestalt Hofmannsthals angewandt. In ihnen glaubt er jedoch zugleich auch die Formel gefunden zu haben, die das Dichterische und das Abenteuerliche zur Deckung bringt. Gerade das aber trifft im Falle Hofmannsthals nicht zu. Sein Dichtertum ist von Anfang an so vielschichtig angelegt, daß es sich durch den impressionistisch-abenteuerlichen Aspekt allein nicht erfassen läßt. Gewiß, aus Andrea spricht der junge Hofmannsthal. Aber Andrea wird widerlegt — wiederum von Hofmannsthal. Darin offenbart sich das polemische Verhältnis von Dichter und Abenteurer, das nicht nur für diese frühe Stufe gilt: der Dichter trägt den Abenteurer in sich, er erlebt ihn als eine Möglichkeit, eine Versuchung, eine Gefahr seines eigenen Wesens, — aber er identifiziert sich nicht mit ihm. Die Entwicklung des späteren Hofmannsthal ist bereits in dem ersten Dokument seiner dramatischen Produktion festgelegt: es ist ein unermüdlicher Kampf um das Bleibende im Fluß der Zeit, um das Sein im Werden und Vergehen, um das Absolute im Spiel der Relativitäten. Es ist, mit anderen Worten, ein Kampf um die geistige Bezwingung des Impressionismus (von dem Hofmannsthal selbst beeinflußt war) und damit des Abenteuerlichen, sei es als Lebensstil oder als geistiges Prinzip.

Die dramatische Härte und der existentielle Ernst dieses Ringens um Selbstüberwindung kommt in Grethers Darstellung überhaupt nicht zur Geltung. Er übersieht die scharfe Kritik, die bereits „Loris" an dem dekadenten ästhetischen Impressionismus der Epoche übte (vgl. die frühen Essays), und glaubt, Hofmannsthal habe „aus einer angeborenen Konzilianz" einen Zusammenstoß mit den Zeittendenzen vermieden. Vielmehr habe ihn die „impressionistische Entgrenzung und Enthemmung der Empfindungsfähigkeiten" (S. 186) und die abenteuerliche Gabe der Anverwandlung zu „einem andauernden Synthetisieren und Umgestalten" (S. 174) befähigt. Auch Hofmannsthals „Blickschulung für das Wilhelm-Meisterliche, sein schon früh lebendiger Wille zum Ethischen" (S. 173) werden dem Impressionismus zugeordnet, da er „die Keime seiner Überwindung in sich selbst getragen" habe (S. 173). Damit ist die Voraussetzung geschaffen, Hofmannsthals Entwicklung zu sehen als „eine Entfaltung des abenteuerlichen Prinzips", die zu der „typisch abenteuerlichen Seelenverfassung" (S. 172) des Dichters im Spätwerk führe.

Diesem Versuch, Hofmannsthals Entwicklung als die Entfaltung, Steigerung und Vollendung einer impressionistischen „Grundgebärde" zu interpretieren, können wir nicht zustimmen. Wir sind demgegenüber der Meinung, daß der Erlebnisraum des jungen Hofmannsthal weit über den impressionistischen Erfahrungsbereich (wie er etwa Schnitzler zur Verfügung steht) hinausreicht

nd sich in metaphysische Tiefen erstreckt, von denen das abenteuerliche Element des „Wandelbaren, Fließenden, Gleitenden" (S. 173) ausgeschlossen ist. chon in der frühen Lyrik steht das mit neuplatonischen Einsichten verwandte Erlebnis der unzerstörbaren Einheit der Welt der impressionistischen Tendenz ur Weltauflösung entgegen. Zwar ist der Dichter in die Verworrenheit und Flüchtigkeit des äußeren Lebens hineingestellt, aber er vermag sie in dem egnadeten Augenblick der schöpferischen Vision zu überwinden. Im Zustand ichterischer Erhöhung schließt sich Leben, Tod und Traum zur ursprünglichen Harmonie zusammen. Der Zwiespalt von Wort und Welt, Geist und Zeit ist berwunden. Die Vergegenwärtigung des Mannigfaltigen und des Vergangenen wird Ereignis. Die einzigartige dichterische Leistung ist vollbracht: das Ganze les Daseins erscheint, projiziert ins Wort von jenem Ort aus, der nur dem Künstler zukommt: *der Mitte aller Dinge.*

Die dichterische Synthese kommt also nicht zustande durch die impressionistische Steigerung der Empfindungsfähigkeit oder durch die abenteuerliche Hingabe an das fließende Leben sondern durch die Verankerung der dichterischen Existenz im unverrückbaren, unwandelbaren Zentrum der Welt. Hofmannsthal hat in verschiedenen Perioden seiner Entwicklung verschiedene Zugänge zu diesem Zentrum gefunden. Aber er hat (trotz der Griechendramen) nie den Glauben aufgegeben, daß die Quelle der dichterischen Kraft im Reiche des ewigen Geistes fließe. Hier, im magischen Raum der Innerlichkeit, formt sich die Vision der großen Einheit alles Seienden und kann dann nach außen treten. Erst in diesem Zusammenhang gewinnt eine von Grether zitierte Stelle aus der Rede von 1927 ihre volle Bedeutung. Wenn Hofmannsthal dort erklärt, die Zersplitterung der Welt müsse hineingenommen werden *ins eigene Innere und dort in eins gedichtet werden, damit außen Einheit werde*, dann wiederholt er eine (ganz unimpressionistische) Einsicht seiner Jugend, allerdings auf einer anderen Ebene.

Das magische Erlebnis der Welteinheit zeichnet nicht nur das lyrische Ich des jungen Hofmannsthal aus sondern auch jene Gestalten, die als Repräsentanten des Dichterischen erscheinen. Sie alle tragen das Ganze in sich und sind daher bestrebt, den flüchtigen Wirbel des Lebens in eine Ordnung überzeitlicher Bezüge zu bannen. Die Überwindung des Zufälligen, Chaotischen, Vergänglichen ist ihr höchstes Amt, die magische Kraft des Geistes ihre höchste Auszeichnung. Unter ihnen befindet sich der Maler Tizian, der *als ein Künstler und Lebendger* den Schöpfungsvorgang vollendet, indem er der Natur Sinn und der Schönheit Leben verleiht. Neben ihm erhebt sich die Gestalt des Magiers, der *traumhaft aller Menschen Los* fühlt, für den *nichts nah und fern, nichts klein und groß* ist und dessen Wort die Vergangenheit heraufruft zu magischer Gegenwart. Und hierher gehört auch die Gestalt des Kaisers von China als Vertreter des herrschaftlichen Geistes, der die Verworrenheit des Lebens in die ruhende Ordnung geometrischer Figuren verwandeln will. Alle diese Gestalten haben die Kraft

der Magie, wie sie Hofmannsthal in einer Tagebuchnotiz definiert, nämlich die *Gabe, das Chaos durch Liebe zu erlösen* (Corona 9, VI). Grether hat also durchaus Recht, wenn er dem Dichtertum Hofmannsthals eine „ins Kosmische ausgeweitete Liebefähigkeit" (S. 209) zuschreibt. Aber er verkehrt die Zusammenhänge, indem er diese liebende Allverbundenheit auf die „grenzenlose Weltoffenheit des Abenteurers" zurückführen will. Sie ist vielmehr ein durchaus ursprüngliches Charakteristikum dichterischer Welterfahrung im Frühwerk. Mit dem Erscheinen der Abenteurerfigur tritt lediglich eine Verlagerung der Schwerpunkte ein: die Magie des Geistes wird ins Erotische übertragen, und die jugendlich-enthusiastische Erhöhung in die Einheit von Ich und All wird überlagert von der Leidenschaft sinnlicher Begegnungen in der Fülle des Lebens.

Das Ergebnis ist ein sensitiveres Verhältnis des Dichters zur Welt. Aber mit der Einsicht in die vielfach gebrochene Mannigfaltigkeit des Wirklichen gewinnt seine eigentliche Aufgabe noch höhere Bedeutung. Denn diese Aufgabe besteht ja eben darin, der impressionistischen Auflösung der Wirklichkeit und der Werte ins Gleitende, Momentane, Vieldeutige die bleibende Ordnung und das ewige Gesetz entgegenzustellen. Das gilt für die Frühzeit wie für die Reden von 1907 und 1927. Die Kontinuität in der Auffassung des Dichterberufes bleibt also durchaus gewahrt, nur die Formen und die Mittel der Verwirklichung wechseln. Der Dichter als „synthetisierendes, harmonisierendes Ordnungsprinzip der Welt" (S. 197), wie ihn Grether auf Grund der Rede von 1907 definiert, erfüllt grundsätzlich die gleiche Funktion wie in der frühen Lyrik. Er braucht also keine „aus niedriger Egozentrik hervorgegangene Metamorphose", um seinen Auftrag auszuführen. Die lyrische Selbsterkenntnis der Jugend verwandelt sich später in ein kulturpolitisches Programm. Das persönliche Ringen um die Überwindung des impressionistischen Lebensstils gewinnt historisches Bewußtsein und erkennt sich als Kampf gegen die Anarchie der Epoche. Es ist bezeichnend, daß beide Reden auf der gleichen Polarität von Zeit und Geist aufgebaut sind, die bereits im Frühwerk sichtbar wurde. Im Spannungsfeld dieser Polarität ist es gerade die Zeit, das heißt also nun die Epoche zu Anfang des 20. Jahrhunderts, die durch abenteuerlich-impressionistische Züge gekennzeichnet wird, nämlich durch Vieldeutigkeit, Rastlosigkeit, Zersplitterung, Flüchtigkeit. Es ist eine Zeit ohne Fundament, ohne Bindungen, ohne das Bewußtsein des Ganzen. Es ist die Zeit der Kulturkrise, der Relativierung aller Werte. Der Dichter ist aufgerufen, diese impressionistische Krankheit der Zeit zu heilen. Sein Auftrag ist es, das sichtbar zu machen, was über dem Wechsel steht. Denn, wie es in den *Reden in Skandinavien* heißt, *um das geht es, daß in einer Welt, in welcher alles in ein Werden gefaßt wird, der Dichter nach dem Sein fragen muß, nach der Bahn, dem Gesetz, dem Bleibenden* . . . Klingt das wirklich so abenteuerlich? Genügt eine „typisch abenteuerliche Seelenverfassung" für die Erfüllung dieses Auftrags, der den innigsten Kontakt mit dem Absoluten voraussetzt? Wenn der Dichter, wie Hofmannsthal in der Rede von 1907 sagt, in dem Leser den Glauben *in*

einer vollen religiösen Bedeutung erweckt, so erfüllt er im Grunde eine seelsorgerische Funktion und rückt damit an die Seite — nicht des Abenteurers sondern des Priesters. Denn es ist der religiöse Dichter (der Verfasser des *Jedermann* und des *Salzburger Großen Welttheaters*), der das Verlangen der rastlos suchenden Zeitgenossen nach gültigen Bindungen, nach geistiger Autorität befriedigen will. Und es ist der politische Dichter, der *die Idee der Ordnung gegen die Idee der Freiheit* setzt und damit zum Herold jener konservativen Revolution wird, die die Epoche des bindungslosen, egozentrischen, abenteuerlich-freischwebenden Geistes abschließen soll.

Die geistige und sittliche Kraft, mit der der Dichter diese Mission vollbringt, stammt aus dem Absoluten. Auch Grether betont das „Verankertsein der dichterischen Existenz im Ewigen" (S. 209). Aber für ihn ist dies nicht eine unmittelbar gegebene Voraussetzung echten Dichtertums. Im Banne seiner Bemühung, das Dichterische auf das Abenteuerliche zurückzuführen, erklärt er die Zugehörigkeit des Dichters zum Ewigen als eine Abwandlung des „Nichtalterns-könnens des Abenteurers". Hier zeigt sich am deutlichsten, daß Grether bei seiner indirekten Interpretation des Dichters Umwege geht, die überflüssig sind und zu Verzerrungen im Entwicklungsbild Hofmannsthals führen. Demgegenüber glauben wir gezeigt zu haben, daß sich die Gestalt des Dichters als Bewahrer und Stifter dauernder Ordnung in einer von Auflösung bedrohten Welt, wie sie in Hofmannsthals Reifezeit auftritt, in allen wesentlichen Zügen bereits in der Frühperiode entfaltet. Sie erscheint in der chronologischen Entwicklung des Werkes vor der Abenteurerfigur und bewahrt ihre innere Kontinuität. Der Abenteurer ist also für Hofmannsthal nicht der Prototyp des Dichters sondern, ähnlich wie der Schauspieler oder der Zauberer, eine seiner Abwandlungen, die sich, deutlichen Beschränkungen unterworfen, im Element des Erotischen realisiert. Das Erlebnis des Abenteuerlichen wird in Hofmannsthals Entwicklung fruchtbar als ein Durchgangsstadium auf seinem Weg in die Wirklichkeit, die sich für ihn jedoch weder in der bunten Flüchtigkeit des Lebens noch in dem abenteuerlichen Verwandlungsspiel des Geistes erschöpft. Mit der Erfahrung und Bejahung des Ethischen gewinnt er als Dichter eine Position, die dem Abenteurer des Lebens oder des Geistes grundsätzlich nicht zugänglich ist.

*

Der hohe Wirklichkeitssinn Hofmannsthals zeigt sich deutlich in der Struktur der beiden von Grether besprochenen Lustspiele. Die wechselvolle Fülle des erotischen Lebens, das um die Gestalt des Abenteurers kreist, entfaltet sich nur im Vordergrund. Dahinter zeichnet sich die Welt sittlicher Ordnung ab, die für den späten Hofmannsthal eine überragende Bedeutung gewinnt, weil sie das Ewige im Zeitlichen verwirklicht und dadurch dem farbigen Chaos des abenteuerlichen Lebens metaphysisch überlegen ist. Diese Art der mehrschichtigen Komposition meint Hofmannsthal, wenn er in einem Brief aus dem Jahre 1908

seine Dichtungen als *heiter, froh, lebendig* bezeichnet *und nur im Kern ernst und fast fromm*. Angesichts der echten menschlichen Erfüllung, die der „Kern" bietet, verblaßt die Leuchtkraft der abenteuerlichen Oberfläche. Die Monotonie und innere Leere der abenteuerlichen Lebensform wird offenbar, die sich hinter der faszinierenden Erscheinung verbirgt. Damit wird der Abenteurer im Grunde zu einer tragischen Figur. Seine Tragik wird allerdings in beiden Lustspielen nur am Ende angedeutet und nicht voll ausgeführt. Der Grund ist für das Verhältnis von Abenteurer und Dichter sehr aufschlußreich. Hofmannsthal ist offenbar an einer vollen Entfaltung der Abenteurergestalt gar nicht interessiert, sondern benutzt sie als Kompositionsmittel. Der Abenteurer, der zunächst im Zentrum des Interesses zu stehen schien, erweist sich als Träger einer sozialen Funktion: im Wirbel seiner Scheinbegegnungen bringt er (das gilt besonders für *Cristinas Heimreise*) die zu tieferer Bindung Befähigten zusammen. Ihre menschlich-sittliche Erfüllung versöhnt mit seiner Schuld und der Tragik seiner Opfer. (Nur darum ist dieses Stück überhaupt als Lustspiel möglich.) In der bleibenden Gemeinschaft der Ehe verwirklicht sich zugleich das echte Soziale, das sich über das bloß Gesellige erhebt. Der Weg dahin wird in *Ad me ipsum* als *Weg zum höheren Selbst* bezeichnet, das durch die Tat, das Werk und das Kind zu verwirklichen sei. Der Abenteurer, das versteht sich, ist von dieser sozialen Selbstverwirklichung, die in der Teilnahme am Ewig-Sittlichen ihre höchste Bestätigung erfährt, ausgeschlossen. Der Dichter Hofmannsthal dagegen nimmt in seinem Leben daran teil und gestaltet sie in seinem Werk.

Diese wechselseitige Durchdringung von bürgerlicher (im besten Sinn!) und dichterischer Existenz ist für Hofmannsthal charakteristisch und setzt ihn in Kontrast zu einer Gestalt wie etwa Rilke, der seine dichterische Berufung unter bewußtem Verzicht auf alle bürgerlichen Rücksichten erfüllt. Gerade die Entsprechung von persönlichem Leben und künstlerischem Ethos gibt dem Moralisten Hofmannsthal die letzte Überzeugungskraft. Wie fragwürdig, ja wie hohl klänge doch das Loblied auf die Ehe in der *Frau ohne Schatten* oder das Bekenntnis zum Kinde im *Schwierigen*, wenn wir annehmen müßten, diese schönen Worte seien zwar für alle anderen, aber nicht für den Autor bestimmt, weil er für sich das Privileg des „Draußenstehens ... außerhalb der bürgerlichen Ordnung" (S. 208) in Anspruch nähme, das ihm Grether zuweist! Aber Hofmannsthal will ja gar nicht draußen stehen. Er ist ausgezeichnet durch eine Personalunion von Mensch und Dichter, die für ihn zur Quelle eines tiefen Glücksgefühls wird. *Ich habe darüber daß ich ein Dichter bin, nicht aufhören müssen, ein Mensch zu sein, das ist mein unermeßliches Glück ...*, schreibt er an Borchardt. Wenn er in dem gleichen Brief über die Einsamkeit des Dichters klagt, dann spricht daraus das Leiden unter dem Druck des Daseins, unter der Last des verworrenen und undurchsichtigen Lebens. Dieser Drohung des Chaos und der Sinnlosigkeit setzt der Dichter die schöpferische Sinngebung seines Werkes entgegen, und zwar nicht zu seiner persönlichen Befriedigung sondern

im Dienst der seiner Deutung bedürftigen Gemeinschaft. Sollte sich diese schöpferische Einsamkeit des Dichters wirklich vergleichen lassen mit der spielerischen „Unverbindlichkeit des Abenteurers"? Wir meinen, das dichterische und publizistische Werk des späten Hofmannsthal sei getragen von dem Willen zur Verantwortung und Verpflichtung, von einer Bereitschaft zur Verbindlichkeit also, die mit der abenteuerlichen Unverbindlichkeit unvereinbar ist.

Es muß hervorgehoben werden, daß Grether in seiner Analyse der beiden Lustspiele die Grenzen der abenteuerlichen Lebensform keineswegs übersieht. Er ist sich durchaus darüber im klaren, daß der Abenteurer im dichterischen Werk Hofmannsthals keinen Zugang zu der Überzeitlichkeit des Geistes und der sittlichen Werte hat und, selbst in den Momenten des erotischen Entzückens, dem Wechselspiel des Lebens verfallen bleibt. So lesen wir etwa: „Der Abenteurer jagt dem Schein von Seifenblasen nach, bricht gierig in das Schicksal anderer Menschen ein, bleibt im Grunde unberührt, unverbindlich, treulos, geschicksallos und immer gleich im tollsten Wechsel" (S. 178). An anderer Stelle heißt es: „... ganz dem Zufall vertrauend, lebt er stets im Moment und ganz ohne Erinnerung" (S. 179). Und schließlich kommt Grether zu dem Ergebnis: „Das Nichtige, Sinnlose der abenteuerlichen Lebensform auf dieser Stufe kommt deutlich heraus ..." (S. 180). Die entscheidende Einschränkung dieses negativen Werturteils liegt jedoch in der Wendung „auf dieser Stufe". Denn Grether glaubt, daß die Fragwürdigkeit der abenteuerlichen Haltung, die sich im dichterischen Werk Hofmannsthals klar abzeichnet, in der publizistischen Produktion zum Positiven gewendet werde. Der gleiche Menschentyp, der in den Lustspielen durch einen totalen Mangel an sittlicher Bindung und geistiger Tiefe charakterisiert ist, soll sich in den Reden in den Bewahrer des kulturellen Erbes und in den Stifter von Gesetz und Ordnung verwandelt haben. Hier ist der Punkt erreicht, an dem Grether den Boden sachlicher Interpretation verläßt und sich eine Argumentation zu eigen macht, die sich nicht auf das Wort des Dichters stützen kann. Denn die Belege, die Grether für seine These von der Entfaltung und Steigerung des Abenteurers zum Dichter anführt, sind nach unserer Meinung nicht überzeugend. Es genügt doch wohl nicht, die abenteuerliche Haltung auf eine so allgemeine Formel wie „sich Ausweiten und in sich Hineinnehmen" (S. 200) oder „Expansion und Konzentration" (S. 187) zu reduzieren und dann überall dort, wo im Werk Hofmannsthals ein solcher Vorgang stattfindet (der schließlich für jede geistige Begegnung gilt), von einem „abenteuerlichen Prozeß" zu sprechen? Eine solche Argumentation vermag natürlich die bekannte Wendung *konservative Revolution* leicht als „eine Progression in der Aufnahme und Anverwandlung des Vergangenen" und damit als „etwas Abenteuerliches an und für sich" (S. 204) darzustellen. Aber ist damit wirklich der Beweis erbracht, daß wir den späten Hofmannsthal als vergeistigten Abenteurer zu sehen haben?

Grether muß selbst gefühlt haben, daß er nach der Analyse der beiden Lustspiele den festen Boden unter den Füßen verlor, denn er verfällt in einen hypothe-

tischen Stil, der durch den häufigen Gebrauch des Konjunktivs gekennzeichnet ist. Hier zeigt sich die methodische Fragwürdigkeit seiner Darstellung, die eng zusammenhängt mit seiner Konzeption eines „abenteuerlichen" Literarhistorikers. Es erweist sich eben doch, daß die Auffassung des Literarhistorikers als „eines Dichters, der die Dichter wiederum dichtet" (S. 202) und „im Weitersingen ihrer Gesänge" (S. 208) seine Ergebnisse erreicht, ihre Gefahren hat, besonders wenn sie sich verbindet mit einer (nicht mehr ganz zeitgemäßen) Verachtung für „wissenschaftliche Betriebsamkeit zum Zweck einer bloßen Orientierung über literarische Fakten" (S. 209). Da wir die Fakten über dem Glauben an die abenteuerliche Intuition nicht ganz vergessen wollen, sei folgendes festgestellt:

1. In keiner der beiden von Grether analysierten Reden gibt Hofmannsthal einen Hinweis darauf, daß der Dichter als eine Metamorphose des Abenteurers zu verstehen sei. Das gibt doch wohl zu denken bei einem Autor, der sich genau Rechenschaft über die eigene Entwicklung und den eigenen Standort zu geben pflegte.

2. In keinem der späteren Lustspiele (*Der Rosenkavalier*, *Der Schwierige*) wird eine Entfaltung oder Steigerung der Abenteurergestalt ins Geistige sichtbar. Im Gegenteil, die Figur wird auf die Ebene des Faunisch-Komischen herabgezogen (Ochs), auseinandergelegt (Ochs-Octavian) oder mit anderen Elementen zu einer neuen Verbindung gebracht, in der sie jedoch keineswegs dominiert (Hans Karl).

3. In dem bedeutendsten Dokument Hofmannsthalscher Selbstinterpretation, dem *Ad me ipsum*, läßt sich kein Beleg für Grethers These finden. Den Höhepunkt des eigenen Werkes sieht Hofmannsthal hier in der *Frau ohne Schatten*, die in eine dichterische Hymne auf Treue, Ehe und Schicksal mündet. Das aber sind Werte, mit denen sich der Abenteurer, „dessen Schicksal es ist, keines zu haben, dessen Treue darin besteht, treulos zu bleiben" (S. 186), keineswegs identifizieren kann.

*

Das entscheidende Argument, mit dem Grether seine These begründet, ist zu finden in der „Kunst der Verwandlung" (S. 187), die er dem Abenteurer zuschreibt (in der Zusammenfassung heißt es vorsichtiger „Anverwandlung") und die er bei dem Dichter in veredelter Form wiedererkennt als „das intuitive Vermögen der Identifikation" (S. 209). Mit dem Begriff der Verwandlung wird ein vielstimmiges Motiv in Hofmannsthals Werk angeschlagen, das der Klärung bedarf, wenn es nicht zu Verwirrung führen soll. Glücklicherweise hat Hofmannsthal in dem Brief an Strauß über die *Ariadne* vom Juli 1911, der später in veränderter Form veröffentlicht wurde, die verschiedenen Bedeutungsschichten dieses Begriffes sichtbar gemacht und voneinander abgehoben. Auf der Stufe

des natürlichen Daseins erscheint das Prinzip der Verwandlung als das Gesetz des Lebens. Es ist gleichbedeutend mit dem ständigen Wechsel im Strom der Zeit, in dem nur der Moment Gültigkeit besitzt und in dem Beharren gleichbedeutend ist mit Erstarrung und Tod. Auf dieser Ebene bewegen sich die *gemeinen Lebensmasken* Zerbinetta und Harlekin. Sie leben nur im Moment, sind Virtuosen des Vergessens und Meister des impressionistischen Wechselspiels, in dem sie fortleben, ohne je innerlich ergriffen und wahrhaft verwandelt zu werden. Diese niedere Form der Verwandlung führt also zu keiner Höherentwicklung, sie bleibt geistig und sittlich unfruchtbar und erweist sich zuletzt als die Wiederkehr des Gleichen. Eben darum haben die niederen Lebensmasken keinen Anteil an der echten menschlichen Würde. Sie sind *bloße Natur, seelenlos und ohne Schicksal.* Echtes Menschentum, das auch den Dichter umschließt, ist dagegen *ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue* geknüpft. Es kann sich daher nicht auf der Stufe des natürlichen Lebens verwirklichen, sondern bedarf der sittlichen Liebe. Nur auf dieser höheren Ebene ist die wahre innere Verwandlung als seelische Läuterung möglich, die in der todbereiten Hingabe an ein Du den innersten Wesenskern des Menschen umformt — und zugleich bewahrt. Diese Selbstverwirklichung durch Selbstaufgabe wird in Ariadne Ereignis und wiederholt sich in der „allomatischen" Lösung der *Frau ohne Schatten.* Dem niederen Paradox der im Wechsel Gleichbleibenden ist also auf höherer Ebene das Paradox der sich im Beharren Verwandelnden übergeordnet. Ihre Treue, die sich im Angesicht des Todes bewährt, befähigt sie dazu, Schicksal zu haben und damit die höchste Bestimmung des Menschen zu erfüllen. Kann es zweifelhaft sein, auf welcher Stufe der Abenteurer steht? Hofmannsthal selbst hat diese Frage beantwortet, indem er in seinem Brief die Gestalt des Don Juan den gemeinen Lebensmasken zuordnet, denen jede Begegnung *nicht mehr ist als ein leichtes Abenteuer* und damit *Glied einer langen Kette.*

Daß der Abenteurer „immer gleich im tollsten Wechsel" sei, hatte auch Grether bei seiner Interpretation der beiden Lustspiele anerkannt. Wie aber läßt sich damit der Vorgang echter seelisch-sittlicher Verwandlung vereinbaren? Verwandelt sich der Abenteurer denn wirklich, wenn er seine Partnerin wechselt? Keineswegs. Im Unterschied zu dem Schauspieler spielt er in verschiedenen Kostümen und Situationen immer nur eine Rolle: sich selbst. Gewiß, er besitzt eine virtuose Fähigkeit der Anpassung, eine faszinierende Gabe erotischer Bezauberung, so daß er allen Frauen als der ideale Liebhaber ihrer Träume erscheint. Aber was er zu bieten hat, ist in allen Fällen dasselbe: das flüchtige Glück des Rausches, das seinem unersättlichen Drang nach Lebenssteigerung eine momentane Erfüllung bietet. Die jeweilige Partnerin ist im Grunde nur Mittel zum Zweck dieses erotischen Enthusiasmus, der sie zwar entzückt, aber auch zugleich entwürdigt. Denn sie wird selbst in den Augenblicken gemeinsamer Ekstase nur als Frau, aber nicht als Person erfaßt und ist daher nach Belieben auswechselbar. Der Abenteurer gibt sich der „Liebe" hin, aber nicht

der Geliebten — eben weil er die echte Liebe nicht kennt. Wie also sollte er, der Ich-Befangene, Egozentrische, der sich nie in einem Du verlieren kann und grundsätzlich an allen Menschen vorbeigeht, das „intuitive Vermögen der Identifikation" entwickeln, das ihn in den Rang des Dichters erhöbe? Wie kann er, der von jeder tieferen Gemeinschaft der Seelen ausgeschlossen ist, Zugang finden zu dem Ort echter geistiger Durchdringung, „wo Mensch in Mensch aufgehoben wird, wo Lebende und Tote im Menschen auferstehen" (S. 190)? Und wie sollte er, der doch „ganz ohne Erinnerung" ist, berufen sein zu der dichterischen Vergegenwärtigung und Bewahrung der Tradition, die nur möglich ist durch ein „andächtiges Erinnern der Dinge" (S. 201)?

Diese Fragen sind nicht etwa theoretischer Natur. Mit ihnen wird das Problem einer letzten Vereinigung der beiden Lebensformen und Seelenwelten aufgeworfen, die Hofmannsthal in *Ariadne* einander polar gegenübergestellt hatte, so daß sie am Schluß nur *ironisch* verbunden waren, *wie sie eben verbunden sein können: durch das Nichtverstehen* (*Ariadne*-Brief). Es ist bezeichnend für den um Synthese, um die Darstellung des Ganzen ringenden Geist Hofmannsthals, daß er versucht hat, dieses Problem in der *Ägyptischen Helena* zu gestalten. In Helena als der höchsten Verkörperung weiblichen Wesens verbinden sich Treulosigkeit und Treue, Vergessen und Erinnerung, Abenteuer und Liebe. In ihr, so könnte man sagen, sind Zerbinetta und Ariadne zusammengefaßt. Ist also damit nicht doch ein Beleg gefunden für Grethers These von der Metamorphose des Abenteurers? Könnte man Helena nicht interpretieren als eine verwandelte Zerbinetta und hätte damit ein weibliches Gegenbild zu dem Typ des verwandelten Abenteurers, den Grether in dem späten Hofmannsthal verwirklicht sieht? — Eine solche Zusammenstellung ist für unsere Auseinandersetzung sehr aufschlußreich, denn sie zeigt, daß Grether den Begriff der Verwandlung nur in seiner niederen Bedeutung gebraucht und daher, im Gegensatz zu Hofmannsthal, keine echte Synthese erreicht. Denn die Entwicklung der Helena aus der Unverbindlichkeit des erotischen Abenteuers zu der freien Entscheidung für Bindung und Gebundensein ist ein Vorgang sittlicher Läuterung, der vollzogen wird unter der Drohung des Todes und durch die Kraft der Liebe. Hier findet die höchste Form der Verwandlung statt, in der der Gegensatz von Natur und Geist überbrückt wird und das Leben sich erhebt auf die Stufe des Gesetzes. Die Abenteurerin Helena als Gattin und Mutter, — mit dieser Vision überwundener erotischer Dämonie erreicht Hofmannsthals Kampf um die Bändigung der bindungslosen Lebensmächte seinen Höhepunkt. In der Entscheidung der Treulosen zur Treue, der Schicksalslosen zum Schicksal wird jene Hymne auf die Ehe wieder aufgenommen, mit der die *Frau ohne Schatten* ausklingt. Darin ist das Leitmotiv im Schaffen des späten Hofmannsthal zu finden. Wir kennen keinen Autor der modernen deutschen Literatur, der die Selbstüberwindung des abenteuerlichen Prinzips in dem Bekenntnis zu sittlicher Bindung mit größerer Entschiedenheit gestaltet hätte.

Läuterung, Selbstüberwindung, freie Entscheidung zum auferlegten Schicksal, — auf diese geistige Nachfolge Goethes ist in der Tat bei dem späten Hofmannsthal alles abgestellt. Aber gerade das läßt Grether außer acht. Seine Metamorphose des Abenteurers hat mit der hohen Verwandlung im Sinne sittlich-sozialer Selbstverwirklichung nichts zu tun. Sie kommt nicht durch Leid, Liebe und Selbstaufgabe zustande, sondern erweist sich als die extreme Selbstbestätigung des abenteuerlichen Prinzips. Nach Grether vollzieht sich dieser Vorgang, indem „das Prinzip der Verwandlung auf es selbst im positiven Sinne angewandt" wird (S. 173). Als Ergebnis dieser Verwandlung der Verwandlung vertauscht der Abenteurer die erotische mit der geistigen Ebene und erscheint — nicht eigentlich als vergeistigter Abenteurer sondern vielmehr als Abenteurer im Reich des Geistes. Dieser Typ macht das impressionistische Leben im ständigen Wechsel zum Modell seiner Haltung und seines Schaffens. Er zeichnet sich aus durch ein „ewiges Begegnen und Abschiednehmen", das der „Treue zur Treulosigkeit" des erotischen Abenteurers entspricht, und durch ein „rastloses Unterwegssein im Reich der Toten", in dem sich die Heimatlosigkeit der abenteuerlichen Existenz spiegelt. Zwar hat er den Auftrag, Beziehungen und Verbindungen in der Verworrenheit des Lebens herzustellen. Aber um das zu tun, muß er selber „eigentlich unbezogen und unverbindlich" sein (S. 204). In diesem Zusammenhang nimmt Grether Wendungen aus Hofmannsthals Epilog auf den Schauspieler Josef Kainz auf, der von dem Dichter als ein *Unverwandelter in viel Verwandlungen* gepriesen wird. Hier wird Grethers Bestreben sichtbar, die Gestalten des Abenteurers, des Schauspielers, des Dichters und schließlich des Literarhistorikers als Spielarten des gleichen abenteuerlichen Menschentyps darzustellen, der definiert wird als „selbst ungebunden, nur in der Treue zu seinem Amt sich bindend" (S. 197). Das läuft im Grunde auf eine Identifizierung des Geistigen mit dem Abenteuerlichen hinaus, der wir nicht folgen können, weil damit die Möglichkeit geistiger Verantwortung ausgeschlossen wäre. Der Schauspieler mag ohne die Nötigung zu ethischer und politischer Entscheidung auskommen, — ein Dichter wie der späte Hofmannsthal ist ohne sie undenkbar. In dem Schauspielerischen erscheint also, ebenso wie in dem Abenteuerlichen, nur ein Aspekt seiner dichterischen Existenz; ihre spannungsvolle Totalität kann damit nicht erfaßt werden.

Daß die Formel der „schicksallosen Treue zum Amt der Verwandlung" (S. 207) dem späten Hofmannsthal nicht gerecht wird, gibt Grether ungewollt selber zu, indem er ihm „die echteste und gültigste Bindung an die Tradition" (S. 190) zuerkennt. Aber er erklärt uns nicht, wie diese Bindung für den „eigentlich" Unbezogenen und Unverbindlichen gültig werden kann. Das heißt: Grethers Konzeption des unverbindlich gebundenen Dichters verbleibt im Zwielicht abenteuerlicher Ambivalenz und Unentschiedenheit. Es ist bezeichnend, daß er in Venedig, der impressionistischen Stadt, das Symbol nicht nur für die abenteuerliche Lebensart sondern auch für die abenteuerliche Geistesform sieht. In Venedig,

als dem „Inbegriff eines chamäleontischen Lebens" (S. 205) wird der „ununterbrochene Gestaltwandel" anschaulich. Und dieser Gestaltwandel wird charakteristischerweise beschrieben als „das Anziehen und Ablegen von Masken und immer neuen Gewändern". Diese Formulierung bestätigt nur unsere These, daß Grethers vergeistigter Abenteurer trotz aller Metamorphosen auf der Stufe der niederen Lebensmasken stehen geblieben ist, obwohl er die erotische Sphäre mit der geistigen vertauscht hat. Denn sein nervöser Dynamismus kennt nicht die Ruhepunkte echter religiöser und ethischer Werte. Wenn wir die für Hofmannsthal so charakteristische Frage stellen, wo denn das Bleibende, Verpflichtende, Unwandelbare in diesem „chamäleontischen" Leben sei, so bleibt die Antwort aus, weil die absolut gesetzte geistige Bewegung keinerlei Beschränkungen durch ein Unbewegtes und Unbewegbares duldet. — Und wie steht es mit dem *Halt des Lebens*, den schon der Tor Claudio in Hofmannsthals Frühwerk suchte? Er wird — nach Grether — nur dem „durch wechselreiche Hingabe sich Bewahrenden" (S. 205) zuteil.

Der Stimmung folg, die Deiner niemals harrt,
Gib Dich ihr hin, so wirst Du Dich bewahren . . .

Aber es ist die Stimme Andreas (*Gestern*), die hier spricht; die Stimme der impressionistischen Versuchung, die Hofmannsthal bereits in seinem ersten dramatischen Versuch zurückwies. Sollte er sein ganzes Leben lang nicht darüber hinausgekommen sein? Sollten wir den späten Hofmannsthal wirklich nur als „vergeistigten Andrea" sehen dürfen?

Wir wehren uns gegen eine solche Verzeichnung des Dichters, die die Härte seines Lebenskampfes und das Ergebnis seines Lebenswerkes ignoriert. Wir glauben, daß Hofmannsthal jener Entscheidung Claudios: *Gebunden werden — ja! — und kräftig binden*, gefolgt ist und daß er so zu dem geistigen Kämpfer und Erzieher geworden ist, als den wir ihn heute sehen. Es gibt kein eindrucksvolleres Dokument für Hofmannsthals „wirkliche, tiefe Heimatliebe, ein Verwurzeltsein, eine antäische Voraussetzung" (Carl J. Burckhardt) als die Essays, die zwischen den von Grether interpretierten Reden von 1907 und 1927 verfaßt wurden. Sie bezeugen, daß die vitale und geistige Verwurzelung in der Tat eine Lebensnotwendigkeit für Hofmannsthal war. Daraus erklärt sich der leidenschaftliche Kampf, den er trotz aller dunklen Ahnungen für den Bestand Österreich-Ungarns führte. Fast alle seine Prosaschriften während des ersten Weltkrieges (die ja nicht etwa als Propaganda abgetan werden können) sind durchdrungen von dieser Sorge um Österreich, das ihm nicht nur Wurzelboden seiner Existenz sondern zugleich europäisches Erbe und europäischer Auftrag war: *Uralter europäischer Boden ist uns zum Erbe gegeben, zweier römischer Reiche Nachfolger sind wir auf diesem, das ist uns auferlegt, wir müssen es tragen, ob wir wollen oder nicht: heilig und schicksalsvoll ist der Heimatboden*[1]. — Schicksal, dies ist das

[1] Österreichische Bibliothek, *Prosa* III, S. 282.

Wort, das im Brennpunkt dieser Reden und Aufsätze steht. Sie sind getragen von einer unzweideutigen Liebe zum auferlegten Schicksal, — und sie sollten verfaßt sein von einem Dichter, der nur die „schicksallose Treue zum Amt der Verwandlung" kennt?

Wenn diese Definition Grethers zuträfe, dann wäre die Tragik des späten Hofmannsthal ganz unverständlich, diese Tragik, die ihn nach dem Zusammenbruch Österreich-Ungarns immer stärker umschattete, weil er dahinter bereits die Bedrohung Europas sah. *Wir sind, als Geistige, in Frage gestellt von einer Welt, die Chaos werden will . . . Das Ungeheure unserer Situation ist ohne Beispiel,* schrieb er im Februar 1919[2]. *Das Ungeheure* — aus dieser Wendung spricht Hofmannsthals Schrecken vor dem Untergang der europäischen Kultur, vor dem Sieg der Barbarei über den Geist. Der Dichter, der schon in seiner Jugend die Verworrenheit des äußeren Lebens durch die Kraft des Geistes und der Liebe ordnen wollte, sah sich einem Ansturm des Chaos ausgesetzt, der seine letzte Position bedrohte. Nun erst gewinnt die Beobachtung Carl J. Burckhardts ihre volle Bedeutung: „Er stand mitten in einem gewaltigen Schicksalsvorgang, in dessen Brennpunkt gewissermaßen . . ." Aber es ist nun nicht mehr das Schicksal Österreichs sondern das Schicksal des europäischen Geistes, das er auf sich nimmt. Das höchste dichterische Zeugnis für Hofmannsthals Glauben an die ethische Kraft dieses Geistes ist die Gestalt des Sigismund aus dem *Turm.* Dieser Hofmannsthal, der sich in einem letzten, tödlichen Ernst der modernen Tyrannei entgegenstellt, ist, so glauben wir, hoch über die Reize und Versuchungen abenteuerlicher Wechselspiele erhaben. In ihm verkörpert sich vielmehr ein Dichtertum, das heroisch genannt zu werden verdient.

[2] An Henri Barbusse, Alexander Mercereau und ihre Freunde, *Prosa* III, S. 440. — Die Zitate aus Hofmannsthals Briefen an Bodenhausen und Borchardt verdanke ich einem Hinweis von Prof. Hilde Cohn, Swarthmore College.

Nachtrag zu dem Aufsatz: Die Abenteurergestalt bei Hugo von Hofmannsthal.

(Euphorion 48, S. 171—209.)

Von

Ewald Grether (Freiburg i. Br.).

Der Verfasser wünscht, auf diesem Wege nachträglich seinem Lehrer, Herrn Professor Dr. Walther Rehm, aufrichtigen Dank für die Anregungen auszusprechen, die er in dessen Vorlesung über die Dichtung des Impressionismus und einer Seminarübung über Hofmannsthal hatte finden dürfen. Er ist sich bewußt, Anschauungsweisen und oft bis in die Diktion hinein treu wiedergegebene Sinnzusammenhänge übernommen zu haben, um sie als Grundlage für Folgerungen zu verwenden, von denen sich sein Lehrer allerdings z.T. distanziert. Dies gilt etwa für die gegen Ende des Aufsatzes hin entwickelten Betrachtungen über den Literarhistoriker. Ausgehend von einer Analyse der Schauspieler- und Abenteurergestalt, wie sie in W. Rehms Abhandlung „Rilke und die Duse", Symposion I, 1949 bereits vorgebildet war, hatte der Verfasser ihre Metamorphose zur Dichtergestalt bei H. nachzuweisen versucht und war bei der Ausarbeitung des für H. bezeichnenden Bildes vom Dichter weitgehend von Vorstellungen geleitet, wie sie in W. Rehms „Orpheus, der Dichter und die Toten", 1950 ausgeführt sind. Eine auf dieses Werk bezugnehmende Fußnote, die zugleich die Dankesschuld des Verfassers seinem Lehrer gegenüber hätte zum Ausdruck bringen sollen, konnte dem Text nicht mehr beigefügt werden, da dieser bereits umbrochen und das Imprimatur erteilt war, als sie die Redaktion erreichte.

Miszellen.

Heinrich von Kleist und Karl Baron von Altenstein.

Eine Miszelle zu Kleists Biographie.

Von

Richard Samuel (Melbourne).

Die Kleistausgabe Erich Schmidts von 1905 enthielt nur einen Brief Kleists an den preußischen Reformer Altenstein, während die neuesten Ausgaben von Minde-Pouet und Helmut Sembdner sechs neue enthalten und dazu noch einen wichtigen Brief an den Obersten Christian von Massenbach[1]. Damit wurde eine enge Beziehung des Dichters zur preußischen Reformbewegung aufgehellt, die bisher noch nicht die gebührende Berücksichtigung gefunden hat.

Kleist bemühte sich bekanntlich im Jahre 1804, nachdem er von seiner abenteuerlichen Reise durch Westeuropa zurückgekehrt war, widerwillig um eine Anstellung im preußischen Staatsdienst. Dies war nicht leicht für ihn, da er sich durch seine Absicht, sich der für eine Invasion nach England bereitstehenden Armee Bonapartes anzuschließen, kompromittiert hatte. Nur mit Mühe entging er einem Hochverratsverfahren, wie die denkwürdige Unterredung erweist, die er am 22. Juni mit dem Generaladjutanten des Königs, Köckeritz, im Charlottenburger Schlosse hatte. Leider ist der Brief, den Kleist im Verfolg dieser Unterredung an den König Friedrich Wilhelm III. schrieb, nicht erhalten. Darin ersuchte er *förmlich um Gnade*, in *einer Sprache, welche geführt zu haben, mich nicht gereuen wird*, und bot seine neuerlichen Dienste an[2]. Im Verlauf des Sommers 1804 tauchten die verschiedensten Pläne auf. So sollte Kleist mit dem designierten Botschafter für Madrid, dem Bruder seiner Cousine Marie von Kleist, Peter von Gualteri, als Attaché nach Spanien gehen. Der König hatte Kleists Gesuch zunächst abschlägig beschieden, ohne den Dichter einer Antwort zu würdigen, und dieser scheint einen zweiten Brief geschrieben zu haben. Inzwischen lernt er als Bittsteller die leitenden Männer des preußischen Staates kennen. Er hat Audienzen bei dem Minister des Auswärtigen Grafen Haugwitz und seinem Stellvertreter dem Grafen Hardenberg, zu dem er vom Obersten Massenbach empfohlen war, mit dem Kabinettsrat Lombard und drei weitere Unterredungen mit Köckeritz in Charlottenburg. Schließlich erfährt er im August von Köckeritz, daß der Monarch sein Gesuch günstig aufgenommen habe, nicht ohne von ihm ermahnt zu werden, *die Gnade des Königs nicht zum dritten Mal aufs Spiel zu setzen*[3]. Nun setzt er sich mit dem einflußreichen Kabinettsrat Beyme in Verbindung. Da Näheres über seine Be-

[1] Schmidts Ausgabe enthielt nur den *Phöbus*-Brief vom 22. Dezember 1808. Minde-Pouet veröffentlichte die Briefe: an Massenbach, 23. April 1805, an Altenstein, 13. November 1805, 10. Februar, 30. Juni und 4. August 1806 und 1. Januar 1809 in der Deutschen Rundschau vom Oktober 1914; Fedor von Zobeltitz veröffentlichte den Brief vom 13. Mai 1805 in der Täglichen Rundschau vom 14. August 1920. Alle Briefe finden sich zuerst in der Ausgabe von Federn (Wegweiser Verlag 1924), dann von Minde-Pouet (Leipzig 1936) und jüngst von H. Sembdner (Carl Hanser Verlag 1952). — Im folgenden wird Minde-Pouet Bd. 2 mit *MP* und Sembdner Bd. 2 mit *S* chiffriert.

[2] An Ulrike, *MP*, 112ff. — *S*, 763ff.

[3] An Ulrike, *MP*, 123 — *S*, 769.

stimmung nicht entschieden ist, hat er aber noch Monate zu warten, bis er für eine Anstellung in den *fränkischen Provinzen* ausersehen wird, den Markgrafschaften Ansbach und Bayreuth, die 1791 an Preußen gefallen waren und in denen Hardenberg als Gouverneur seine Laufbahn begann. Gegen Ende des Jahres ist er im Generaldirektorium tätig und zwar unter dem *dritten Minister* (Hardenberg), der neben einer Reihe von Sachgeschäften die Provinzen Ansbach und Bayreuth verwaltete. Hier hatte Kleist *die Abfassung einiger Rescripte* zu erledigen, *eine Probe*, die er, wie er sich ausdrückt, *nach jeder vernünftigen Erwartung bestehen werde*[4]. Sein unmittelbarer Vorgesetzter war der Freiherr Karl Stein zum Altenstein (1770—1840), der, geborener Ansbacher, unter Hardenberg im Fränkischen gedient hatte, von diesem 1799 nach Berlin berufen und 1802 Geheimer Oberfinanzrat geworden war. Sein Geschäftsbereich umfaßte Zollangelegenheiten, Armensachen und das Medizinalwesen. Im Jahre 1807 charakterisiert Hardenberg dem König Altenstein als einen Mann, der *mit einer hohen Reinheit des Charakters und dem schönsten Gefühl für alles, was edel, wahr und groß ist, und der uneigennützigsten Hingebung für solches, ungemein gründliche und ausgebreitete Wissenschaft und den rastlosesten Fleiß verbindet, auch die selten beisammen anzutreffende Gabe, das Ganze zu übersehen und immer systematisch vor Augen zu haben und doch die Theile bis ins kleinste Detail zu verfolgen*[5].

Kleist intoniert sein Verhältnis zu Altenstein in dem Augenblick, in dem er die Arbeit unter seiner Leitung begann: *Ich habe mir diesen Altenstein lieb gewonnen*[6]. Diese Äußerung wird erst richtig verstanden, wenn man die tiefe Abneigung Kleists gegen jedes Amt und jede bürokratische Verwaltungsmethode in Betracht zieht, und man beobachtet mit einigem Erstaunen, wie bei ihm eine Zeitlang geradezu eine Begeisterung für die Amtstätigkeit vorwaltet. Das ist offenbar auf den Einfluß Altensteins zurückzuführen, den er schon nach wenigen Monaten seinen *guten, redlichen, vortrefflichen Freund* nennt. Er versichert dem Obristen Massenbach, daß Hardenberg ihm die *einzige, aber auch ganze Wohltat erzeigte, deren ich bedurfte*, dadurch daß er ihn Altenstein unterstellte[7]. Als Kleist am 6. Mai 1805 seinen Dienst bei der Kriegs- und Domänenkammer in Königsberg antrat, um sich *zum tüchtigen Geschäftsmann* auszubilden, d.h. um weitere Erfahrung in der Verwaltungspraxis zu gewinnen, da berichtet er Altenstein als treuer Schüler und mit besonders herzlicher Empfindung fortlaufend über den Gang seiner Ausbildung. Kleist war sicherlich im Recht, wenn er dem Obersten Massenbach Altensteins *lebhaftestes Interesse* an ihm versicherte. Altenstein gab ihm nicht nur sachliche, sondern auch persönliche Empfehlungen in Fülle mit. Denn die engen Beziehungen, die sich zum Oberpräsidenten von Preußen Auerswald und dessen Schwiegersohn Theodor von Schön, zu Friedrich August von Stägemann und anderen Reformern entwickelten, sind auf Altenstein zurückzuführen. Altenstein hatte be-

[4] An Ernst von Pfuel, 7. Januar 1805, *MP*, 128 — *S*, 776/7.

[5] Ranke, Denkwürdigkeiten des Staatskanzlers Hardenberg, Leipzig 1877, Bd. 4, S. 104* (Brief vom 7. September 1807).

[6] An Pfuel, op. cit.

[7] Brief an Massenbach vom 23. April 1805, *MP*, 128 — *S*, 777f. Massenbach (1758—1827) war damals Chef des preußischen Generalstabs. Er war der wortreiche Verfasser vieler politischer und militärtechnischer Schriften und trat für eine Allianz Preußens mit Napoleon ein. 1806 spielte er als Generalquartiermeister Hohenlohes eine verhängnisvolle Rolle bei der Übergabe in Prenzlau. Kleists Beziehungen zu Massenbach wurden durch Marie von Kleist hergestellt, deren jüngere Schwester mit Massenbach verheiratet war. Außerdem arbeitete Kleists Freund Rühle von Lilienstern unter M. als Stabsoffizier.

sondere Pläne mit Kleist und ihn offenbar als engen Mitarbeiter für die Reformen in Aussicht genommen, die er in den fränkischen Provinzen durchzuführen dachte. Für diesen Zweck hatte Kleist in Königsberg auch die Staatswirtschaft zu studieren, da dort der berühmteste Staatswissenschaftler Deutschlands, Christian Jakob Krauß (1753—1807), lehrte, ein Jünger von Adam Smith, durch dessen Schule Auerswald, Schön und alle jungen Staatsbeamten der Zeit gegangen waren. So ausgerüstet, sollte Kleist Altenstein helfen, *die musterhafte Einrichtung der preußischen Kammern . . . auf die fränkischen zu übertragen*, wie er sich ausdrückte[8].

Es mußte deshalb für Kleist sehr schmerzlich sein, ja einen Zusammenbruch großer Hoffnungen bedeuten, als er Anfang 1806 erfuhr, daß im Verfolg der niederdrückenden Konvention von Schönbrunn, die der Außenminister Haugwitz am 15. Dezember 1805 geschlossen hatte, die fränkischen Provinzen im Austausch gegen den fragwürdigen Erwerb Hannovers abgetreten werden sollten. Kleist erfuhr davon wahrscheinlich durch eine Kabinettsresolution des Königs, vom 8. Februar 1806, welche in no. 41 der Leipziger Zeitung stand. In ihr wurde eine *Bittschrift der Anspachischen Bürgerschaft* vom 21. Januar zurückgewiesen und die darin erwähnte *willkührliche Vertauschung der Provinz* zum *Gerücht* gestempelt[9]. Kleist spricht in Tönen, die an *Don Carlos* erinnern, von *jenen schönen, herrlichen Ländern*, deren Verlust ihn *innig schmerzen* würde, da der Gedanke einst wohltätig zu ihrer Entwicklung mitwirken zu sollen, sie ihm wert gemacht habe, obwohl sie nicht sein Vaterland seien.

Tatsächlich wurde nun Ansbach *um einen Kaufwerth geschätst, und einer fremden* [der bayrischen] *Regierung dafür preißgegeben*, wie Kleist es ausdrückte[10]. Noch verblieb, allerdings nur für kurze Zeit, das Fürstentum Bayreuth bei Preußen. Es ist nun aufschlußreich, eine Denkschrift Altensteins heranzuziehen, die sich auf Bayreuth bezieht und damit Einsicht in die Pläne und Ideen gibt, die der Verwaltungsfachmann mit den *fränkischen Ländern* hatte, die Heinrich von Kleist so sehr anzogen.

Die Denkschrift ist betitelt *Die Lage des Fürstentums Baireuth und dessen künftige Administration betreffend* und datiert vom 2. August 1806[11]. Danach soll Bayreuth eine Musterverfassung erhalten, um den Behauptungen Napoleons, daß er die Bürger von den Fesseln des alten Regimes erlösen werde, eine positive Tat entgegenzusetzen und so die süddeutsche öffentliche Meinung zu beeinflussen, die für Preußen — mit Recht, wie Altenstein meint — so ungünstig ist. Altenstein, der durch Fichte, seinen persönlichen Freund, beeinflußt, von der *Macht der Idee* überzeugt ist, und der die Kraft der von der Revolution verbreiteten staatsphilosophischen Lehren verspürt, erklärt, es sei vergeblich, *Frankreich in seinem raschen Fortschritt alte Verfassungen und die Erhaltung des Krüppelhaften* entgegenzusetzen. *Frankreichs Macht*, so meint er, *wird an dem Staat scheitern, welcher kräftig schon im Innern die Menschen im Genusse*

[8] *MP*, 129 — *S*, 777.

[9] cf. *Bittschrift der Einwohner des Markgrafenthums Anspach an Sr. Majestät den König von Preußen nebst Bemerkungen eines Anspachischen Beamten über diese Schrift*, Petersburg 1806, 88 S. (Im Besitz des Verfassers.) Die *Bemerkungen* stimmen in mancher Weise mit Kleists Formulierungen in seinem Brief an Altenstein vom 10. Februar 1806 (*MP*, 143ff. — *S*, 790ff.) überein.

[10] *MP*, 144 — *S*, 791.

[11] Abgedruckt in „Die Reorganisation des Preußischen Staates unter Stein und Hardenberg", Bd. 1, hg. von Georg Winter (als Bd. 93 der Publikationen aus den preußischen Staatsarchiven), Leipzig 1937, S. 27—29. Im gleichen Band finden sich Pläne zur Neuordnung des Staates von Massenbach, zur selben Zeit geschrieben (S. 15, S. 20—27).

dessen gesetzt hat, was Frankreich solchen nur entfernt verheißt und was zu erfüllen bei ihm nur untergeordneter ... Zweck ist. Befreiung vom Handelsdruck, Religions- Denk- und Schreibfreiheit, und Verwaltungsneuordnung sind die praktischen Mittel, mit denen *eine höhere, der Menschheit wertere und angemessenere Tendenz* der französischen nur vorgegebenen entgegengestellt werden soll. Altenstein erklärt unumwunden, daß in Preußen fast nichts geschehe, um *diese höhere Idee* zu verkünden oder auch praktisch in die Tat umzusetzen: die ganze Verfassung widerstrebe jedem energischen Fortschreiten.

Altenstein schlägt vor, den Anfang mit Bayreuth zu machen, und gibt dazu eine Reihe von praktischen Vorschlägen für eine Neuordnung der Verwaltung. Soziale Fragen stehen an der Spitze, wie z.B. die Selbstverwaltung in finanzieller Hinsicht, so daß Überschüsse aus Abgaben dem Lande selbst zugute kommen, Erwerbsfreiheit, Belebung und Förderung aller Industriezweige, Belebung des Handels nach Beseitigung aller künstlichen Schranken, Vervollkommnung der öffentlichen Fürsorge etc. Zweitens legt Altenstein Wert auf die Beeinflussung der öffentlichen Meinung. So sollen z.B. die Reisenden durch die besondere Schönheit der öffentlichen Anlagen, Gebäude, Brücken und Gärten wohltätig beeindruckt werden; dann aber soll durch *vorzüglichste Sorgfalt* für Künste, Wissenschaft, Religion und Erziehungswesen *der Enthusiasmus für das Gute in hohem Grade erregt und befestigt* werden.

Wenn auch diese Denkschrift erst nach Kleists Brief vom 10. Februar ausgearbeitet wurde, so enthält sie doch Tendenzen, die Altenstein mit dem Dichter persönlich besprochen haben wird, und sie erklärt die Rousseauischen und idealistischen Gedanken, die Kleist selbst mit seiner Aufgabe in Franken verbunden sieht. Die Denkschrift erklärt auch, warum Kleist nach Königsberg gesandt wurde, denn hier wurde durch Krauß ein moderner Typ des Verwaltungsbeamten ausgebildet, und hier saß die zweite Garnitur der Reformer, deren Wirksamkeit schon lange vor dem Zusammenbruch Preußens spürbar war. Auerswald war der erste adlige Gutsbesitzer gewesen, der — unter Krauß' Einfluß — im Jahre 1802 die Erbuntertänigkeit auf seinen Gütern aufgehoben hatte. Auf den staatlichen Domänen waren bereits im Jahre 1804, unter tätiger Mitwirkung Theodor von Schöns, die Erbuntertänigkeit und die Frondienste abgeschafft worden, und mit Begeisterung arbeitet Kleist selbst am *Befreiungs-Geschäft der Zünfte*, seinem *Lieblingsgegenstand*, wie er Altenstein in dem angeführten Briefe mitteilt. Man meint fast Altensteins eigenen Stil zu hören, wenn Kleist in diesem Zusammenhang beklagt, daß man bisher nur mit *Hinwegschaffung der Misbräuche, und Befreiung der Gewerbe innerhalb der Zunft-Schranken* beschäftigt gewesen sei. Er teilt mit, daß vor wenigen Tagen ein Reskript eingegangen sei, das die *völlige Auskaufung der Zunft-Gerechtsame, und die gänzliche Wiederherstellung der natürlichen Gewerbefreiheit eingeleitet habe*[12]. Es kann sich hier nur um die Vorbereitungen zu Steins Edikt vom 6. Mai 1806 handeln, das die Aufhebung des Zunftzwangs im Seiden- und Wollhandel und der Textilindustrie in Ost-West- und Neuostpreußen verordnete, aber offenbar zunächst noch weitreichender sein sollte.

Altenstein gehörte zu den radikalen Befürwortern von Reformen im Sinne des Smithschen Systems unter den jüngeren Beamten Preußens, und seine Gedanken waren stärker auf philosophischen und weniger auf historischen Grundlagen aufgebaut

[12] *MP*, 145 — *S*, 792.

es die des Freiherrn vom Stein. Die Aufhebung aller Vorrechte des Adels, der Bauernntertänigkeit, der Gilden und Zünfte und die völlige Herstellung der Gewerbefreiheit aren von früh an wesentliche Voraussetzungen seiner staatsphilosophischen Ideen. erschiedene Denkschriften, die er seit Ende 1805 für seinen Chef und Freund Hardenerg ausarbeitete, gipfeln in der großen Rigaer Denkschrift vom Sommer 1807, die n Manuskript 440 Seiten umfaßt und dann von Hardenberg dem Könige vorgelegt urde. In gegenseitiger Beeinflussung wurde sie die Grundlage für Steins Reformen. iese Denkschrift ist nur die Summe der langjährigen Gedankenarbeit Altensteins. ür den Zusammenhang mit Kleist ist es interessant zu erfahren, daß neben Fichtes *orlesungen über die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*, denen Altenstein (zuammen mit Beyme und Metternich) im Winter 1804/05 zugehört hatte, Adam Müllers *orlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur* (1806) dem Verfasser als einzige ücher in seinem mit Hardenberg geteilten Rigaer Exil zur Verfügung standen. Sie übten inen starken Einfluß auf die Denkschrift aus. Gerade die Vereinigung von altem iberalismus und romantischem Universalismus ist typisch auch für Kleists Staatsuffassung, die weit weniger einseitig von Müller beeinflußt ist, als so oft angenommen ird. Spranger hat eingehend auseinandergesetzt, daß Altensteins Rigaer Denkschrift as „glänzendste Denkmal für die philosophische Durchdringung aller Staatsverhältisse" mit dem Geiste Kants und Fichtes darstellt; und in dieser Beziehung ist das erhältnis Kleists zu Altenstein für die Entwicklung des ersteren von besonderer edeutung[13].

Die persönlichen Beziehungen Kleists zu Altenstein dauern nämlich bis in das orletzte Jahr von Kleists Leben an. Als Kleist sich, mitbeeinflußt durch die Aussichtslosigkeit einer Anstellung in Franken, im Sommer 1806 vom Amte zurückzieht, schreibt er seinem *edlen Freund* einen Brief voll von philosophischen Ergüssen. Es ist edauerlich, daß Altensteins vorhergehender Brief, der dem Dichter *ewig teuer ist*, nicht rhalten ist, um die gegenseitige Abstimmung auch stilistisch beobachten zu können. Kleists Wunsch, *nur einen Nachmittag an Ihrer Seite sein zu können*[14], wird mehr als rfüllt. Als die Regierung nach dem Zusammenbruche nach Königsberg übersiedelt, kann er Altenstein seine *Seele mit völliger Freiheit entwickeln*[15]. Es ist Altenstein, der Kleist davon überzeugt, daß das nationale Unglück auch seine guten Wirkungen hat, eine Ansicht, die besonders eindringlich immer wieder in der Rigaer Denkschrift ausgesprochen wird. Altenstein hat Kleist gegen Ende des Jahres 1806 in die ersten Erneuerungspläne eingeweiht. Ende 1807 übersendet Kleist seinem Gönner die Ankündigung des *Phöbus* und versichert ihm, daß er sich damit der *Güte und Gewogenheit*, die er von ihm erfahren habe, wenn auch in einem anderen Sinne, als er es zwei Jahre früher versprochen hatte, würdig zeigen wolle[16]. Am Neujahrstag 1809 begrüßt er

[13] cf. Eduard Spranger, „Altensteins Denkschrift von 1807 und ihre Beziehungen zur Philosophie" (in Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte, Bd. 18, 1905, S. 470ff.). — Die Denkschrift ist auch bei Winter (s. Anm. 11), S. 364—566 abgedruckt. Altensteins Denkschrift zur Außenpolitik vom 29. Dezember 1805 ist interessant wegen ihres Zusammenklanges mit Kleists Brief an Rühle vom gleichen Monat (*MP*, 140ff. — *S*, 788ff.). Sie findet sich in „Forschungen", Bd. 28 (1917) und diejenigen über die Neuordnung des gesamten Staates vom September und Oktober 1806 in Bd. 30 (1928).

[14] Brief vom 4. August 1806, *MP*, 149 — *S*, 796.

[15] Brief an Ulrike vom 6. Dezember 1806, *MP*, 158 — *S*, 805.

[16] Brief vom 22. Dezember 1807, *MP*, 195 — *S*, 836.

Altensteins Ernennung zum leitenden Minister mit überschwenglichen Worten, verspricht, ihm das Manuskript der *Hermannsschlacht* zu senden, und erwartet — allerdings zu Unrecht —, daß durch ihn das Vaterland wie Antäus *mächtiger, blühender, glücklicher und herrlicher als jemals* erstehen werde[17]. Als Kleist, wiederum ein Jahr später, nach Berlin zurückkehrt, geht er im Hause des Finanzministers *täglich* aus und ein, ebenso wie in dem eines anderen Königsberger Reformers, des Geheimen Staatsrats von Stägemann[18]. Die Beziehungen nehmen ein Ende, als Altenstein am 4. Juni 1810 Hardenberg weichen muß und sich nach Schlesien zurückzieht[19].

Die Wirkung, die der Umgang mit Altenstein und durch ihn mit dem Königsberger Reformkreis um Hardenberg und seine jüngeren Mitarbeiter auf Kleists Gesamtauffassung gehabt hat, muß einer eingehenderen Untersuchung überlassen bleiben, ebenso wie die Wirkung der Ideen des Freiherrn vom Stein auf Kleist, die in einem komplizierten Verhältnis zu denen des Hardenbergkreises stehen. Die Bedeutung aber, die der Königsberger Reformkreis für Kleist hatte, zeigt sich schon in den hier aufgeführten äußeren Umständen. Sie geben auch die Grundlage für eine wesentlich andere Betrachtung des Streites um die *Berliner Abendblätter*, als die Reinhold Steigs, der in seinem Buch „H. v. Kleist's Berliner Kämpfe" (1901) Kleists Stellung zu den Problemen seiner Zeit in ein so schiefes Licht gerückt hat.

[17] *MP*, 216ff. — *S*, 854ff.

[18] An Ulrike, 19. März 1810, *MP* 233 — *S*, 869f.

[19] Altenstein wurde dann 1813 Zivilgouverneur von Schlesien und war 1817—1838 der erste Leiter des preußischen Ministeriums für Unterricht und geistliche Angelegenheiten.

Armgart von Arnims Dämmermärchen „Das Heimelchen".

Von

Friedrich Neumann (Göttingen).

Gisela von Arnim, seit Oktober 1859 mit Herman Grimm verheiratet, ist durch Reinhold Steig hinter ihrer Mutter Bettina und ihren Brüdern Friedmund und Kühne- und in Goedekes „Grundriß" aufgenommen[1]. Soweit ich sehe, sucht dieser im Jahre 1898 erschienene Artikel Steigs zum ersten Mal dem literarischen Gesamtschaffen Giselas gerecht zu werden. Ein Zufall zeigt mir, daß ein bibliographischer Irrtum dieses Artikels weiterwirkt, obwohl das Richtige längst gesagt ist[2]. Das Weiterwirken dieses Irrtums dürfte nicht zum wenigsten darin seine Ursache haben, daß er nicht kräftig und sicher genug widerlegt wurde. Wenn es auch im vorliegenden Falle nicht um ein Kunstwerk von Bedeutung geht, so doch um eine Probe aus einer Erzählwelt, die für ihre Zeit Ausdruckswert hat. So mag das, was ich zur Hand habe, zu umfassenderer Untersuchung anregen.

Die Töchter Achim von Arnims — Maximiliane (geboren 1818), Armgart (geboren 1821) und Gisela (geboren 1827) — gründen im März 1843 eine Art von literarischer Vereinigung, die zunächst nur unverheiratete Weiblichkeit aufnimmt, dann auch einige Männer zuläßt: den gesellschaftlich gebundenen „Kaffeter", dessen Mitglieder sich „Kaffeologen" nennen. Die Sitzungen des „Kaffeters", der nicht lange bestanden hat, leitet als „Präsident" Maximiliane, die im Juni 1853 den Grafen Eduard von Oriola heiratet. Man pflegte sie wie ihre Großmutter Brentano bis in ihr hohes Alter die „Maxe" zu nennen. Im folgenden sei sie daher stets unter diesem Namen herangezogen. Ihre „Erinnerungen", die gedruckt leider nur in einer Bearbeitung Johannes Werners zugänglich sind, berichten auch vom „Kaffeter"[3].

Aus dem, was die „Kaffeologen" mit leichter Hand für ihre Sitzungen verfaßten, wurden in Berlin drei Kunstmärchen veröffentlicht, deren Titel hier genauer als im „Grundriß" verzeichnet werden müssen.

1) *Mondkönigs Tochter. Märchen für eine Abendstunde von Marilla Fittchersvogel, übersetzt aus dem Tyroler Dialekt in's Hochdeutsche. Herausgegeben von I. F. Klein, Faktor der Buchdruckerei von Trowitzsch und Sohn. Charlottenburg bei Egbert Bauer 1845. Druck bei Trowitzsch und Sohn in Berlin.* (30 Seiten.)

2) *Aus den Papieren eines Spatzen. Märchen für eine Morgenstunde von Marilla Fittchersvogel. Berlin 1848. Expedition des Arnim'schen Verlags. (Reuter & Stargardt.) Druck von Marquardt & Steintheil* [sic! statt: Steinthal]. *Mauerstraße Nr. 53.* (84 Seiten.)

[1] Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Aufl., Bd. 6. B. 7, 1. Abt. (1898) § 286, 11, S. 86—89.

[2] In neuerer Zeit folgt dem „Grundriß": Wilhelm Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, Bd. 1, Bern 1949, S. 737.

[3] Maxe von Arnim, Tochter Bettinas, Gräfin von Oriola, 1818—1894, Ein Lebens- und Zeitbild aus alten Quellen geschöpft (1937). Register unter „Kaffeter". Werners Veröffentlichung, im folgenden unter „Erinnerungen" angeführt, hat nur bedingten Wert. Sie gibt die „Erinnerungen" der Maxe nicht vollständig. Soweit der „Inhalt der Memoiren" vorgelegt wird, hat ihn Werner nach seiner Angabe an den Tagebüchern, an Briefen und anderen nicht besonders genannten Quellen nachgeprüft und berichtigt. Er bezeichnet seine Veröffentlichung als ein „aus dem gesamten Nachlaß der Gräfin zusammengesetztes Mosaik" (S. 8/9). Bei diesem Ver-

3) *Das Heimelchen. Dämmermährchen von Allerlei-Rauh. Berlin, Expedition d. Arnimschen Verlags.* [So der Titel auf dem Umschlagblatt. Vor dem Text ohne Verlagsangabe der erweiterte Titel: *Das Heimelchen. Dämmermährchen von Allerlei Rauh, aus der Familie der Heimeli.*] *Druck von Marquardt & Steinthal in Berlin. — Das Heimelchen. Dämmermährchen von Allerlei Rauh, aus der Familie der Heimeli im blauen Ländchen. Zweite Auflage. Berlin, 1848. Expedition des v. Arnim'schen Verlags. (Reuter & Stargardt.)* (70 Seiten.)

Die Märchen sind geheftet, die Titel stehn auf einem farbigen Umschlagblatt. Mir haben zunächst *Aus den Papieren eines Spatzen* und *Das Heimelchen* aus der „Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek" in Göttingen vorgelegen. Beide Märchen sind in einem Bändchen zusammengebunden, das Edward Schröder gehört hat. Vor dem *Heimelchen* ist zuerst das grüne Titelblatt der zweiten Auflage eingebunden. Es trägt zwischen dem eigentlichen Titel (*Das Heimelchen*) und der Verfasserangabe (*Dämmermährchen von . . .*) auf einem durch eine Zierlinie gebildeten Schild das Bild einer geflügelten Mädchengestalt, die umgeben von sechs Tauben auf einem Rasenstück sitzt. Es folgt ein ockergelbes Titelblatt. Auch hier sitzt auf einem Rasenstück eine geflügelte Mädchengestalt, sie ist von sieben Tauben umflogen. Das Bild schwebt frei im Raume, es wird von weitschwingenden Zierlinien umspielt. Im oberen Abschluß der Zierlinien erscheint der eigentliche Titel *Das Heimelchen*, im unteren Abschluß der Zierlinien die knappe Angabe *Dämmermährchen von Allerlei-Rauh.* Das geschmackvolle Blatt ist deutlich das Vorbild für das plumper behandelte grüne Titelblatt der zweiten Auflage. Das ockergelbe Papier paßt zum Papier von neun in die Erzählung eingelegten Illustrationen, deren Papier ockergelbe, gelbe und grünliche Farbe zeigt. Das ockergelbe Titelblatt, das keine Zeit- und Ortsangabe enthält, dürfte sich, vor allem auch durch die Feinheit der Zeichnung, als Umschlagblatt der ersten Auflage verraten. Es ist daher oben dem Titelblatt der zweiten Auflage vorangestellt. Das Bild dieses Titelblattes und die Illustrationen werden uns noch kurz beschäftigen[4].

Als Ersatz für unerreichbare Berliner Exemplare, die Reinhold Steig vorgelegen haben, hat mir der Leihverkehr der Bibliotheken von dem Märchen *Mondkönigs Tochter* und *Aus den Papieren eines Spatzen* die ungebundenen Exemplare der Universitätsbibliothek Jena zugeleitet[5]. Das Umschlagblatt des Spatzenmärchens vom Jahre 1848 teilt auf der Rückseite mit, daß *in demselben Verlage* (also im Arnimschen Verlag!) auch *Mondkönigs Tochter* und *Das Heimelchen* erschienen seien. Nicht unwichtig, da der oben wiedergegebene Titel des Märchens *Mondkönigs Tochter* vom Jahre 1845 noch nichts vom Arnimschen Verlag weiß, sondern *Charlottenburg bei Egbert Bauer* als Verlagsangabe bringt.

fahren muß sich die Forschung auf unsicherem Boden fühlen. — Zu vergleichen ist vom gleichen Verfasser: Die Schwestern Bardua, Bilder aus dem Gesellschafts-, Kunst- und Geistesleben der Biedermeierzeit (1929), S. 175—184.

[4] Ob Edward Schröder einmal beide Auflagen besessen hat? Die dem ockergelben Titelblatt folgende Widmung mit Vorwort (vier Blätter, die noch ausführlicher zu besprechen sind) ist am unteren Rande stärker beschnitten als das übrige Exemplar. Gleiches gilt für die Illustrationen, die zudem nicht alle gleich stark beschnitten sind. Man hat den Eindruck, daß zwei Exemplare verarbeitet sein können. Leider hat der Buchbinder im Göttinger Exemplar die Rückseiten der Umschlagblätter fortgelassen.

[5] Das Jenaer Exemplar des Spatzenmärchens hat, wie die Innenseite des Umschlagblattes zeigt, einst Wolfgang von Goethe (der Enkel!) von seinem Bruder erhalten (*Wolfgang von Goethe. Von Walther. 15. September 1849*).

Die genannten Märchendrucke erwähnt auch Otto Mallon im Nachwort seiner usgabe: Bettina und Gisela von Arnim, *Das Leben der Hochgräfin Gritta von Rattenhausbeiuns* (Berlin 1926). Indem Mallon mit Steig alle drei Märchen Gisela zuweist, agt er zunächst (S. 236): „Von ihr haben wir drei Märchen: (‘Mondkönigs Tochter’, ‘Aus den Papieren eines Spatzen’ und ‘Das Heimelchen’, 1844 bis 1848 und 1853)“. Die unwahrscheinliche Zahl 1844 kann sich nur auf *Mondkönigs Tochter* beziehn, was die Vermutung nahe legt, daß Mallon auch die Erstausgabe von 1845 in der Hand gehabt hat. Es fällt auf, daß er wenige Seiten später (S. 243/244) angibt, *Mondkönigs Tochter* sei im Jahre 1848 (!) genau so in „Schwabacher-Type“ bei „Trowitsch [sic!] und Sohn“ gedruckt worden, wie *Aus den Papieren eines Spatzen* und das *Heimelchen* bei „Marquardt und Steinthal“. Für *Mondkönigs Tochter* zeigt jedenfalls schon der Druck von 1845 die Schwabacher Type. Von selbst stellen sich zwei Fragen: Gab es von *Mondkönigs Tochter* außer der Ausgabe von 1845 eine neue Auflage im Arnimschen Verlag, die wiederum aus Tradition bei „Trowitzsch und Sohn“ gedruckt wurde? Oder wurde im Jahre 1848 die Ausgabe von 1845 mit einem Titelblatt des Arnimschen Verlags versehn? Für eins von beiden spricht, daß die rückwärtige Umschlagseite des Märchens *Aus den Papieren eines Spatzen* auch das Märchen *Mondkönigs Tochter* dem Arnimschen Verlag zuteilt[6]. Dazu fügt sich gut, was wir über den merkwürdigen Arnimschen Verlag wissen. Im Ausgang der vierziger Jahre gründete Bettina den Arnimschen Verlag, um sich von ihren Verlegern unabhängig zu machen. Das Unternehmen schlug bald (schon im Jahre 1849?) in ein Verlustgeschäft um, da der geschäftsführende Buchhändler Jenatz mit der Kasse durchging und nach Amerika verschwand. Damit wird klar, was die Arnims veranlaßte, auch während des unruhigen Jahres 1848 in Erstdrucken und schnellen Titelauflagen Märchen zu veröffentlichen. Der vorläufige Zusammenbruch des Verlags erklärt wohl auch, daß noch 1853 Restbestände der drei Märchendrucke für einen Sammelband da waren. Wir haben noch auf diese Stockung des Verlags zurückzugreifen[7].

Damit sind wir im Vorläufigen für die Angaben gerüstet, die Steig im „Grundriß“ unter „Gisela von Arnim“ macht, ohne die Verlagsstellen anzuführen. Er bringt dort den Titel von *Mondkönigs Tochter* mit dem auch oben beigebrachten Zusatz *Herausgegeben von I. F. Klein, Faktor der Buchdruckerei von Trowitzsch und Sohn*, aber mit der Angabe „Zweite Auflage, Berlin 1849“ (!). Er fügt hinzu: „Die erste Ausgabe ist mir nicht bekannt“. Aus den „Verlagsbemerkungen auf den Umschlägen“ der beiden anderen Märchen entnimmt er mit Vorsicht, daß *Mondkönigs Tochter* zuerst

[6] Auch die Druckbogen der *Gritta* sind im Unterschied von Bettinas größeren Werken in „Schwabacher-Type“ gesetzt. Mallon benutzt die drei Märchendrucke, um die Entstehung der *Gritta* auf die Zeit 1844—1848 festzulegen. Sollte die Zahl 1848, die für *Mondkönigs Tochter* auf Seite 244 gegeben ist, ein Druckfehler sein? Oder haben sich für Mallon die Zahlen 1844 (= *1845, Charlottenburg bei Edgar Bauer*) und 1848 (*Arnimscher Verlag*) übereinandergeschoben?

[7] Vgl. die „Erinnerungen“ S. 179 (zum Fall Jenatz). — Mallon hat keinen Anhalt, warum die nicht ganz vollendete Erzählung der *Gritta* nicht zu Ende gedruckt worden ist. Da die erhaltenen Druckbogen dieselbe Type wie die drei Märchendrucke verwenden, wird die Stockung des Verlags die erste Ursache für das Abbrechen des *Gritta*-Druckes gewesen sein. Dies gilt unabhängig von der Frage, wie weit die *Gritta* von Gisela, wie weit von ihrer Mutter Bettina verfaßt ist. Josef Körner hat für „sehr zweifelhaft“ erklärt, daß Bettina an der „Autorschaft“ beteiligt sei: möglicherweise habe sie von ihrem Witz beigesteuert (Literaturblatt für germ. und rom. Philol. 46, 1927, Sp. 100). Trotz der Einwände Körners scheint mir genug Ursache da zu sein, zum mindesten anzunehmen, daß Bettina an der *Gritta* mitgearbeitet und die Vollendung übernommen hat. Vgl. auch O. Mallon, Zeitschr. für deutsche Philol. 56, 1931, S. 456/457.

erschienen ist, ein Schluß, den der oben angeführte Titel der ersten Auflage vom Jahre 1845 (!) sichert. Den merkwürdigen Zusatz *übersetzt aus dem Tyroler Dialekt in's Hochdeutsche* dürfte die abenteuerliche „Badereise" angeregt haben, die Bettina mit ihren drei Töchtern im Spätsommer und Herbst 1843 unternahm. Die Reise führte über Landeck im Glatzer Bergland nach Wien, von dort über den Semmering durch das Steiermärkische nach Gastein, schließlich über Salzburg. nach München. Die Maxe erzählt in den „Erinnerungen", am Nachmittag des 10. September 1843 hätten sie bei der Auffahrt nach Gastein ihre *Tiroler Lieder* gesungen und der junge Postillon habe die Melodie auf dem Posthorn wiederholt[8]. Ob Steigs Angabe 1849 zur „zweiten Auflage" für uns heißt, daß trotz des Druckes von 1845 eine Titelauflage von 1848 im Arnimschen Verlag als erste Auflage behandelt wurde? Wie dem sei, für uns sind die beiden anderen Märchen wichtiger. Die Titel der Märchen *Aus den Papieren eines Spatzen* und *Das Heimelchen* gibt Steig mit dem Erscheinungsjahr „Berlin 1848". Er setzt bei beiden hinzu: „Zweite [Titel-]Auflage in demselben Jahre". Zum Märchen *Das Heimelchen* bemerkt er außerdem, was wir für später festhalten: „Mit Zeichnungen von Maximiliane und Gisela von Arnim, Marie von Olfers und Herman Grimm, mit einem Schlußgedicht von Geibel. — Das 'Heimelchen' setzt nach S. 13 'Aus den Papieren eines Spatzen' voraus."

Die Wiedergabe der Titel ist nicht genau genug, um die vorhin ausgesprochene Vermutung zu entkräften, daß die erste Ausgabe des *Heimelchens* ohne Jahreszahl herauskam. Ich halte sogar für möglich, daß Steig die erste Ausgabe des *Heimelchens* nur erschlossen hat, wenngleich auffällt, daß er einen Bindestrich zwischen *Allerlei* und *Rauh* setzt, der auf dem oben wiedergegebenen grünen Umschlagblatt der zweiten Auflage fehlt. Wie leicht sich das erste Erscheinen des *Heimelchens* auf das Jahr 1848 festlegen läßt, werden wir gleich sehn. Steig belegt ferner den Titel: *Drei Mährchen. I. Das Heimelchen. II. Aus den Papieren eines Spatzen. III. Mondkönigs Tochter. Mit 11 Illustrationen. Neue Ausgabe. Berlin, 1853.* Er setzt hinzu: „Vereinigung der drei vorausstehenden Märchen; keine Neudrucke". Man beachte die Reihenfolge in diesem Sammelband, der das *Heimelchen* vorausnimmt und das im Druck älteste Märchen *Mondkönigs Tochter* an den Schluß rückt. Was diesen Sammelband ermöglicht, wissen wir bereits[9].

Ein erstes Ergebnis: uns fehlt eine vollständige und zureichende Bibliographie dieser drei Kunstmärchen, die bei den leicht vergänglichen Liebhaberdrucken eines unkontrollierbaren Verlags vielleicht nicht mehr zu erreichen ist. Daß die Märchen nicht über einen engeren Kreis hinausdrangen, zeigt die Scheinauflage des Jahres 1853. Aber warum dies alles? Steig stellt alle drei Märchen unter Giselas Namen. Er holt sogar grade das *Heimelchen* heran, um Giselas Schaffen zu charakterisieren. Eine unglückliche Wahl! Denn das *Heimelchen* ist nicht von Gisela, sondern von ihrer zweitältesten Schwester Armgart geschrieben, die im März 1860 die Frau des Grafen Albert von Flemming wird und im Januar 1880 stirbt. Daß Armgart die Verfasserin ist, hat zunächst eine von Georg Witkowski betreute Leipziger Dissertation vom Jahre 1925

[8] AaO. S. 115ff. Der Hinweis auf die *Tiroler Lieder* S. 119.

[9] Die Sammlung vom Jahre 1853 ist mir leider nicht zugänglich geworden. Aus Steigs Titelangabe wird nicht klar, ob sich der Zusatz *Mit elf Illustrationen* nur auf das *Heimelchen* bezieht. Sollten in Edward Schröders Exemplar zwei Bilder verlorengegangen sein? Oder waren die Titelbilder des *Heimelchens* und des Spatzenmärchens mitgezählt?

usgesprochen: Luba Dramaliewa, Gisela von Arnim (Leben, Persönlichkeit und chaffen). Diese Dissertation, keine hervorragende Arbeit, aber eine zuverlässige eistung, liegt nur in Maschinenschrift vor und ist daher der weiterführenden Kritik eitgehend oder so gut wie ganz entzogen geblieben. Leider hat die Dramaliewa die chwer erreichbaren „Erinnerungen“ der Maxe von Arnim-Oriola nicht einsehn können. Doch hat sie sich die Zuweisung des *Heimelchens* an Armgart im Jahre 1923 von der 7-jährigen Marie von Olfers bestätigen lassen, die einst schaffendes Mitglied des „Kaffeters“ gewesen war[10].

Auch die „Erinnerungen“ der Maxe nennen Armgart als die Verfasserin des *Heimelchens*. Die Maxe tut dies, als sie auf ihren *Altersgenossen* und Vetter Leo von Savigny zu sprechen kommt. Dieser sei mit seinem Spitznamen *Prinz Ohnesündchen* in das Märchen *Das Heimelchen* eingegangen, das Armgart für den „Kaffeter“ geschrieben habe. Für dies Märchen habe Geibel sein *Liebe bleibt die goldne Leiter, drauf das Herz zum Himmel steigt* gedichtet. Armgart habe später das Märchen *mit diesem Gedicht als Schluß und mit reizenden Federzeichnungen von Hermann Grimm und Gisel* veröffentlicht[11]. Aber auch ohne Kenntnis der „Erinnerungen“ war es nicht schwer, die Verfasserin des *Heimelchens* unwiderlegbar festzustellen. Das schwer Begreifliche ist vielmehr, wie Steig, der einen Druck des *Heimelchens* in der Hand gehabt hat, je an Gisela denken konnte, und dies, obwohl Herman Grimm noch lebte, als er den Artikel des „Grundrisses“ über die im Jahre 1889 gestorbene Gisela schrieb. Die Dramaliewa hilft sich mit der Vermutung, Steig sei einer Angabe der Berliner Staatsbibliothek gefolgt. Lassen wir das vorerst. Man braucht sich nicht einmal dadurch anregen zu lassen, daß das Spatzenmärchen und das *Heimelchen* im Spachstil nicht zusammengehn. Schon die dem *Heimelchen* vorausgehenden Widmungsblätter sagen deutlich genug, daß dies Märchen von Armgart erzählt ist.

Dem Umschlagblatt mit Titel folgen auf dem nächsten Blatt zwei Strophen aus dem Lied schweizerischer Mundart *Was heimelig syg*, über die noch ein kurzes Wort zu sagen sein wird. Das anschließende Blatt bringt die eigentliche Widmung, die auch Steig bei der Titelangabe des Drucks vom Jahre 1848 anführt: *Den gelehrten und getreuen Kaffeologen . . .* [es folgen alle Decknamen!] *. . . in Liebe gewidmet vom Lord A.* Es werden 21 Kaffeologen genannt, was heißt, daß der „Kaffeter“ in der kuzen Zeit seines Bestehens mit der Unterzeichnerin 22 ordentliche Mitglieder gehabt hat. Es ist hier nicht der Ort, die Decknamen mit Deutung vorzulegen. Bezeichnend, daß die Weiblichkeit, abgesehn von den beiden neutralen Namen *Maiblümchen* und *Schwalblein*, durchgehend Männernamen trägt. Erst am Schluß stehn in der Widmungsliste die fünf männlichen Mitglieder: als erster *Laban Habelmann* (Herman Grimm), mit dessen von Gisela betriebener Aufnahme das männliche Element in die ordentliche

[10] Der Nachlaß der Maxe liegt auf Schloß Büdesheim im südlichen Oberhessen. — Die Arbeit der Dramaliewa wird in Bibliographien genannt. Aber ob sie oft für eine zureichende Zeit angefordert ist? Selbst ein solcher Kenner von Bettinas Werken wie Mallon nennt zwar die „Monographie“ der Dramaliewa, aber weiß nur, daß die drei Märchen „bisher übereinstimmend“ Gisela zugeschrieben sind (Zeitschr. für deutsche Philol. 56, 1931[!], S. 457). Über das *Heimelchen* handelt die Dramaliewa S. 1, 20/21, 118ff. Sie geht besonders der Freundschaft nach, durch die Gisela, neben ihrer Freundschaft mit Herman Grimm, vom Jahre 1852 bis zum Jahre 1859 mit dem 1831 geborenen Geiger Joseph Joachim verbunden war.

[11] AaO. S. 51. Joh. Werner bemerkt dazu, Armgarts *Heimelchen* und Giselas *Aus den Papieren eines Spatzen* seien „gleichzeitig“ 1848 im „v. Arnimschen Verlag“ erschienen. Berichtet er die Jahreszahl nur nach Steigs Angabe?

Mitgliedschaft einzog, als letzter *Anderlein* (der 1805 geborene Däne Christian Andersen), der schon früher zum *Ehrenmitglied* ernannt war. Unter den weiblichen Mitgliedern erscheint *Spatz von Spatzenheim.* Im *Spatzen* ist leicht Gisela erkennbar, da ihr das Märchen *Aus den Papieren eines Spatzen* gehört. Die Abkürzung *Lord A.* ruft daher von sich aus den Namen Armgarts herbei. Warum sollte auch Gisela zu gleicher Zeit den Märchen der Brüder Grimm für sich die Schriftstellernamen *Fittchersvogel* und *Allerlei-Rauh* entnehmen? Mit dem Namen *Fittchersvogel* gab sie sich als die jüngste von drei Schwestern aus, vielleicht auch weil die dritte Schwester dieses grausamen Märchens gefedert wie ein *wunderlicher Vogel* aussieht. Vom Namen *Fittchersvogel* her mag dann die sehr anders geartete Armgart, der *Lord*, auf den Namen *Allerlei-Rauh* geführt sein. Nach den „Erinnerungen" der Maxe habe übrigens Gisela auch im „Kaffeter" zunächst *Marilla Fittchersvogel* geheißen und sei erst nach ihren *Memoiren eines Spatzen* umbenannt worden. Falls sich die Maxe hier nicht aus dem Abstand der Jahre irrt, hätte zum mindesten die noch recht junge Gisela zunächst einen weiblich anmutenden „Kaffeter"-Namen gehabt[12].

Alles wird noch deutlicher durch das auf den beiden nächsten Blättern folgende dreiseitige Vorwort *Geliebte Kaffeologen*, das der *Kaffeterpräsident M.....* (*Präsident Maiblümchen*) unterzeichnet, um das *Heimelchen* zum Schluß den *Kaffetermüttern* ans Herz zu legen. Das Vorwort will Abschiedswort und Begleitwort sein. Die Veröffentlichung des *Heimelchens*, das den *Kaffeologen* seit Jahren durch den Vortrag des *Präsidenten* bekannt ist, soll die Erinnerung an jene Zeit hervorrufen, *die uns allen jetzt wie ein Mährchentraum erscheint, aus dem wir in eine so ernste Zeit hinein erwachen mußten.* Die Freunde und Kameraden des *Kaffeters* haben den *verzagten Kaffeologen Lord A.* ermutigt, das *Mährchen von Heimelchen in die Welt zu schicken: Erinnert Euch dabei unseres Bundes, der in Liebe geschlossen, ja auch ewig halten muß.* — Ein zweiter Absatz hebt mit der Bemerkung an, daß sich *während acht Jahren* (!) der *Kaffeter, dieser liebliche Bund der schreibenden Kaffeeschwestern*, versammelt habe. Im Jahre 1846 sei das *Heimelchen* entstanden[13]: *dieser Beweis, daß das richtige Maaß von Liebe, Abneigung, Wärme und Kälte, Verehrung und Vertraulichkeit gerade die Heimlichkeit schafft.* Jene *Heimlichkeit* habe im *Kaffeter* gewohnt, *bis die Zeitereignisse plötzlich auch diesen Kranz zerrissen.* Die *Kaffeologen* hätten ihn sogar *mit weisem Bedacht* zerschnitten, *auf daß er nicht berührt werde von dem politischen Getreibe: Jede Blume flog in ein anderes Winkelchen, um still für sich zu blühen.* Indem der *Präsident* das gedruckte Märchen des *Lords* den Gliedern des Bundes, auch den durch Heirat Ausgeschiedenen, widmet und anvertraut, spricht er einige Bundesglieder besonders an. Der geniale Altmeister *Bardolio* und der Protokollführer und Redakteur *Nimus* (die *Grundpfeiler der Kaffeologie*) werden zu Schutzpatronen des Märchens ernannt, *Alpus* werde wie immer *durch eine gute R.* (will sagen: Rede) den Schild erheben. *Nimus* und *Mario* würden ein *zierlich Federchen aus ihrem Gefieder unter den Bildern finden. Götz* habe das

[12] Vgl. die „Erinnerungen" S. 104. — Gisela war etwa 17-jährig, als sie *Mondkönigs Tochter* in den Druck brachte. *Fittchersvogel* ist natürlich erst durch den Blumennamen *Marilla* eine eindeutig weibliche Bezeichnung. Über die Blumennamen im folgenden ein Wort!

[13] Steig hat dies Vorwort zum mindesten angeblättert. Nur so erkläre ich mir, daß er im „Grundriß" am Eingang seines Artikels (S. 87) sagt: „I. J. 1846 nun entstand 'Das Heimelchen', um dieselbe Zeit 'Mondkönigs Tochter' und 'Aus den Papieren eines Spatzen'". Was für *Mondkönigs Tochter* bestimmt nicht zutrifft.

chlußgedicht gegeben. *Laban* und *Spatz* hätten die *Zeichnungen als ersten Versuch* emacht. Zum Schluß steht das erwähnte Ansprechen der *Kaffetermütter*, die an die Pflicht erinnert werden, durch ihr mütterliches Wohlwollen das *Heimelchen gegen die Wespenstiche zu schützen.*

Kein Zweifel, das *Heimelchen* wird erst gedruckt, nachdem der „Kaffeter“ seine wöchentlichen Versammlungen unter der Wirkung der Märzrevolution 1848 eingestellt hat, aus dem Empfinden der Mitglieder, daß ihr Bund in seiner Traumfröhlichkeit eine vergangene Erscheinung sei. Man spürt daher in dem Vorwort zum *Heimelchen* etwas von den gesellschaftlichen Spannungen, die die Märzrevolution in einen bis dahin harmlosen Verkehr hineingetragen hat. Grade die Familie Arnim war in eigener Weise betroffen. Bettina, die sich zum *Weltumwälzer* geboren fühlte, hatte ihre Sympathien für die *Revolutionäre*, und Gisela war hier wie sonst der Mutter verbunden. Die Maxe und *Lord* Armgart standen, ihr späteres Leben vorwegnehmend, bei allem Freimut nicht zu den *Weltverbessern*[14]. Indem das Vorwort auf die *Heimlichkeit* vergangener Tage zurückblickt, läßt es übrigens erkennen, wie sich im Kreis der „Kaffeter“-Mädchen das Spiel mit Blumennamen und Männernamen verschränkt. Der „Präsident“ nennt als durch Heirat ausgeschieden *die schlanke Lilie Odillon* (Ottilie von Graefe), *das feine Primelchen Marius* (Marie Lichtenstein, Tochter des Berliner Zoologen), *den duftenden Goldlack Annus* (wohl Anna von Wolzogen). Damit erklärt sich, daß Gisela dem Märchennamen *Fittchersvogel* den Vornamen *Marilla* (Aprikose) vorsetzt. Nur der „Präsident“ führt nichts weiter als seinen Blumennamen, vielleicht weil schon im Alltag durch die Namen „Max“, „Maxe“ vorgesorgt war. Ein zarter erotischer Hauch liegt auf allen Beziehungen der Bundesglieder.

Doch zu denen, die namentlich mit dem Hervortreten des *Heimelchens* verbunden werden[15]. Altmeister *Bardolio* ist die bereits 1781 geborene Malerin Caroline Bardua, die Redakteurin der „Kaffeter“-Zeitung *Nimus* ihre jüngere Schwester Wilhelmine, *Alpus* (genauer *Apollo Plüsch, genannt Alpus*) der musikalisch begabte Gebhard von Alvensleben. Von *Nimus*-Wilhelmine Bardua wird die Ausführung des ockergelben Umschlagblattes stammen, da sie für jede Nummer der „Kaffeter“-Zeitung die Umschlagzeichnung (die *Kaffeedecke*) herzustellen hatte. Die in den Text eingelegten Bilder sind mit den Anfangsbuchstaben der Zeichner signiert. *Mario*, die erst 1924 durch Unglücksfall verstorbene Marie von Olfers (*M. v. O.*), hat das letzte Bild beigesteuert. *Laban*-Herman Grimm (*H. G.*) ist mit vier, *Spatz*-Gisela (*G. v. A.*) mit drei Bildern vertreten. Die Unterschrift des ersten Bildes *M. v. A.* ist entweder verdruckt, wobei eher ein G. v. A. als ein M. v. O. einzusetzen ist, oder aber die im Zeichnen begabte Maxe hat sich beteiligt, ohne sich im Vorwort zu nennen[16]. Endlich das Schlußgedicht, das, wie der Druck (S. 70) anmerkt, bei der Vorlesung des *Heimelchens* ein *Dichter, Ehrenmitglied des Kaffeters* als ein *Zeichen seines freundlichen Wohlgefallens*

[14] Vgl. die „Erinnerungen“ aaO. S. 169—174. Auch: Die Andacht zum Menschenbild. Unbekannte Briefe von Bettine Brentano, hg. von Wilhelm Schellberg und Friedrich Fuchs (1942), S. 336—338.

[15] Zur Auflösung der Namen vgl. man die „Erinnerungen“ aaO. S. 103—106; auch Luba Dramaliewa aaO. S. 18.

[16] Steig, der aaO. S. 88 zum *Heimelchen* bemerkt „Mit Zeichnungen von Maximiliane und Gisela von Arnim, Marie von Olfers und Herman Grimm“, nimmt von vornherein an, daß das erste Bild von der Maxe stammt.

gab, nämlich *Götz* (genauer *Götz der Eiserne*), der 1815 geborene Emanuel Geibel. Die letzte Strophe des Vierstrophers hat hier im Eingang eine nicht in Geibels *Gedichte* aufgenommene Fassung:

Ob der Kaffeolog sich heiter
Fühle, wenn er ißt und schweigt,
Liebe bleibt die goldne Leiter,
Drauf das Herz zum Himmel steigt.

Schwerlich ist die künstliche „Kaffeter"-Fassung das Ursprüngliche[17].

Wir dürfen nicht bei dem *Motto* vorbeigehn, den beiden Strophen:

Was isch doch o das Heimelig,
S'ischt so es artig's Wort?
S'muß öppis Gut's z'bedüte ha,
Mer seit's vo liebe Lüte ja,
Vo mengem hübschem Ort,
Vo mengem hübschem Ort.

Z'Mittags im heitre Sunneglanz
Isch nüt so gli bi der Hand,
Doch wenn der Mond am Himmel steit,
Und's Abendsternli füri geiht,
Dann düs'let's i das Land,
Dann düs'let's i das Land.

Die beiden Strophen stammen aus dem Lied *Was heimelig syg*, das der Schweizer Johann Rudolph Wysz der Jüngere (1782—1830) gedichtet und sein Landsmann Ferdinand Huber vertont hat. Es wurde mit seinen zwölf Strophen 1818 zu Bern in der dritten Auflage der *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern* gedruckt, dann auch 1826 in der vierten Auflage. Der Text ging später fast unverändert in Firmenichs *Germaniens Völkerstimmen* über, wo er in dem zweiten Band (Berlin 1846—1853) in dem Abschnitt *Mundart von Bern in der Schweiz* seinen Platz fand (S. 574/575)[18]. Armgart bringt nur die erste und sechste Strophe. Die an sich unbedeutenden, ins Hochdeutsche ziehenden Abwandlungen lassen erkennen, daß der ursprüngliche Text den Arnimtöchtern nicht vorgelegen hat, auch nicht in Firmenichs Wiedergabe. Das Auffallendste, daß im Text des *Heimelchens* abweichend vom Original der letzte Vers wiederholt wird. Das Lied *Was ist doch o das heimelig?/S'ist so-n-es artigs Wort!* (so der Eingang des Originals!) ist offenbar schnell volkstümlich geworden. Maxe und Armgart, beide beliebte Sängerinnen volkstümlicher Lieder, zeichneten sich

[17] In Geibels *Gedichten* (in der 27. Aufl. Berlin 1852, S. 55) lautet der Eingang: *Ob der Heimat sie der Streiter/Zolle, wenn er wund sich neigt,/ (Liebe . . .).*

[18] Den Hinweis auf den jüngeren Wysz verdanke ich Erich Seemann vom „Deutschen Volksliedarchiv". Das Lied steht in der *Sammlung* 1818 S. 60f., in der von 1826 (*Texte zu der Sammlung . . .*) S. 64—66 als Nr. 21. Seemann teilt mit, daß Otto von Greyerz im *Röseligarten* V, S. 68ff. (1912) acht Strophen des „Volkslied" gewordenen Liedes bringt. Die Sammlung *Alpenrosen* (1811—1830) war mir nur in wenigen Stücken zugänglich, die nichts hergaben.

e Strophe auf, wie sie sie im Ohre hatten. Zum Überfluß berichtet die Maxe in den Erinnerungen“ zu den Pfingsttagen 1844 (!), daß Armgart und sie auf einem Gut des rafen Victor von Schwerin einem *Schweizer Buben* ein *paar Schweizerlieder* gesungen ätten[19]. Das genügt für unseren Zweck. Nicht unwichtig, daß offenbar die beiden lteren Arnimtöchter das Adjektivum *heimelig* (anheimelnd, traulich) substantivisch n Sinne ihres Wortes *Heimlichkeit* auffassen, das den Zustand heimatlicher Geborgenheit, ja Traulichkeit bezeichnet. Was liegt näher als der Gedanke, daß Armgart die Märchengestalt des Heimelchens aus der Kenntnis der Schweizer Strophen herausntwickelt hat!

Sind nun wirklich alle wichtigeren Angaben des Vorworts in dem klargestellt, was ber die Verfasserfrage hinausgeht? Nachdem die Maxe in den „Erinnerungen“ Weniges ber die Entstehung des „Kaffeters“ gesagt hat, heißt es bei ihr: *Am 30. März 1843 und dann die erste „Sitzung“ bei Ottilie v. Graefe („Sir Odillon“), der Tochter des Chirurgen und Schwester des berühmten Augenarztes, in der Behrenstraße statt.* Und einige Seiten später: *So hat der Kaffeter geblüht, gerade fünf Jahre lang, bis zu dem verhängnisvollen März 1848, in dem auch er der Revolution zum Opfer gefallen ist.* Dem steht im Vorwort des *Heimelchens* der Satz des „Präsidenten“ entgegen: *Wie ein schöner bunter Kranz versammelte sich während acht Jahren dieser Kaffeter* ... Nach acht Jahren hat sich allerdings am 26. Mai 1851 ein endgültig letzter „Kaffeter“ im Hause des Museumsdirektors von Olfers versammelt. Anlaß war, daß die beiden Barduas vom Ballenstedter Hof her Berlin aufsuchten. Die Maxe schreibt freilich über diesen Tag, bei aller Traulichkeit und Fröhlichkeit seien es *doch nur die Trümmer der einstigen Herrlichkeit* gewesen. Aber wie man auch diese Sitzung wertet, sie nützt uns nichts. Denn in das Jahr 1851 will sich das Vorwort nicht einfügen. Es ist damals nicht der Erstdruck, nicht einmal ein Neudruck des *Heimelchens* erschienen. Da der „Kaffeter“ nicht ohne Anregung von außen entstanden ist, darf sich die Frage erheben, ob sich nicht die Maxe in ihren „Erinnerungen“ allzusehr an die Protokolle hält. So etwas wie festliche Vorformen des „Kaffeters“ hatte im Kreise der Arnimtöchter vom Winter 1836/37 bis in den Anfang des Jahres 1839 die musikalisch begabte Bonnerin Johanna Mathieux (geborene Mockel) entwickelt. Nach dem Geständnis der Maxe ist durch die *wie ein Quirl* wirkende Mathieux das *Selbstvertrauen* der Arnimtöchter recht eigentlich geweckt worden. Im Jahre 1840 entstand unter ihrem Einfluß in Bonn der literarische Kreis des „Maikäferbundes“. Wenn auch dieser Kreis im ganzen eine männliche Angelegenheit war, der Briefwechsel, den die Maxe damals noch mit der acht Jahre älteren Mathieux hatte, erregte im Arnimschen Hause bei einer Anwesenheit der Barduas den Gedanken, den bescheideneren Mädchenbund des „Kaffeters“ zu gründen. Das kann freilich nicht allzulange vor der ersten Sitzung gewesen sein[20]. Nur ein Ausweg bleibt daher, um die Angabe des Vorworts zu erklären. Als der „Präsident“ im Spätjahr 1848 das Vorwort schrieb, waren die Barduas nicht mehr in Berlin, die „Kaffeter“-Zeitung hatte er nicht zur Hand. Erst nachdem Caroline Bardua im Jahre 1864 und

[19] AaO. S. 138. Die Darstellung der *Pfingstreise nach Schwerinsburg* (Pommern) ist einem *Reisebericht* entnommen, der für eine *Kaffetersitzung* bestimmt war (vgl. S. 140/141).

[20] Vgl. die „Erinnerungen“ S. 103 und 106 über die Jahre 1843 und 1848, S. 187/188 über das Jahr 1851, S. 52—60 über das Berliner Auftreten der Mathieux, die 1843 in Bonn nach ihrer Scheidung Gottfried Kinkel heiratet. Was die Jahreszahlen angeht, darf man sich wohl auf Joh. Werners Auszüge verlassen.

Wilhelmine Bardua im Jahre 1865 gestorben waren, ging die „Kaffeter"-Zeitung in den Besitz des ehemaligen „Präsidenten" über. Die *acht Jahre* des Vorworts sind also wohl dem „Präsidenten" aus verschwimmender Erinnerung, die keinen Halt am Protokoll suchte, in die Feder gekommen. Daß man im Frühjahr 1851 noch einmal eine Art von ordnungsgemäßer Sitzung hielt, konnte man im Spätjahr 1848 nicht voraussehn.

Die Geschichte vom *Heimli Heimelchen Daheim*, das im *blauen Ländchen* der Prinz *Ohnesündchen* heiratet, ist weder ein gattungsechtes Märchen noch in der Darstellung gekonnt noch im Aufbau des Geschehens genügend durchgearbeitet. Die Gestalten der Erzählung tragen zu sehr einen abgezogenen Sinn vor sich her, den sie im Auftreten und Tun verkörpern sollen. Gleichwohl hat offenbar grade diese Erzählung für die Mitglieder des Bundes viel bedeutet. Der Bund fand hier seine Sehnsuchtswelt in anheimelnder Verkleidung. Das erweisen auch die Widmungsworte, mit denen Gisela (*Marilla Fittchersvogel*) den Druck ihres Märchens *Aus den Papieren eines Spatzen* einleitet. Das Spatzenmärchen dürfte einige Monate oder Wochen vor dem *Heimelchen* gedruckt sein. Heißt es doch im *Heimelchen* (S. 13): *Des Abends saßen sie* [Heimelchen und Ohnesündchen] *an dem wunderseltsamen Buche „Aus den Papieren eines Spatzen", das Heimelchen in der alten Bibliothek gefunden, an der Lampe, die Staubkamm* [der Kammerdiener], *wenn sie einen recht großen Schnuppen hatte, sorgfältig putzte.* Daß Armgart vor dem Druck des *Heimelchens* in das alte Manuskript etwas einschieben konnte, zeigt das angerückte Gedicht Geibels, das Armgart erst nach der ersten Vorlesung des *Heimelchens* erhielt. Die Widmung des gedruckten Spatzenmärchens richtet sich an *Frau Dorothea Grimm, Frau Claudina v. Firnhaber und das Heimelchen.* Die 1793 geborene Dortchen Grimm (*die gute Mutter Grimm* wird sie einmal von der Maxe genannt) stand als Mutter Herman Grimms der Gisela von früh an nahe. Die im Jahre 1804 geborene Claudine Brentano, genannt „Clödchen", eine Frankfurter Cousine der Arnimtöchter, heiratete zunächst Georg Firnhaber von Eberstein, der Ende Dezember 1848 (!) auf seinem Gute Neuhof bei Gießen starb, dann im Mai 1852 den verwitweten ältesten Arnimsohn Freimund, den Nachfolger seines Vaters im „Ländchen Bärwalde". Sie war den Arnimtöchtern besonders verbunden[21]. Den beiden Frauen, den *lieblichsten Sternen der Sterne* weiht der *Spatz* dies Märchen und fährt dann fort: *und weil dicht bei Euch das Heimelchen wohnt, das auf Eurem Kleidersaume spielt, wenn Ihr sitzt und sich an Eure Lippen lehnt und lauscht wenn Ihr sprecht, so weih ich es ihm zugleich, dem Seegen deutscher Leute, das auch in Hoffmanns Märchen lebt, in dessen Erinnerung ich es schrieb. — Also Euch und dem Heimlichen legt zu Füßen dies Märchen — Der Spatz.* Gemeint ist hier mit dem *Heimelchen* nicht das vor dem Gedrucktwerden stehende Märchen *Das Heimelchen*, sondern das *Heimelchen* als ein Wesen, durch das ein heimatliches Wohlbehagen Gegenwart wird. Der schief sitzende Satz soll heißen, daß der *Spatz* sein Spatzenmärchen in Erinnerung an die Märchen E. Th. Hoffmanns geschrieben hat, in denen auch das *Heimelchen* lebt. Das bei schnellem Lesen falsch verstandene *in dessen Erinnerung ich es schrieb* mag dazu beigetragen haben, die Erzählung *Das Heimelchen* als eine Erzählung Giselas anzusprechen. Vielleicht fassen wir hier den entscheidenden Anlaß zu dem Irrtum Steigs. Über die Ent-

[21] Vgl. die „Erinnerungen" S. 153 (Bemerkung über Dorothea Grimm); S. 24, 176, 197 (über Claudine Brentano-Firnhaber).

tehungszeit des Spatzenmärchens sagt natürlich die Widmung nichts Bestimmtes us. Nur dürfte wahrscheinlich sein, daß das *Heimelchen*, vorgetragen im Jahre 1846, ie ältere Erzählung ist. Falls die Protokolle des Kaffeters noch erreichbar sind, können ie wohl Auskunft geben.

Doch zurück zum *Heimelchen*. Was haben uns Widmung und Vorwort gesagt? Das *Heimelchen* ist von Armgart für eine „Kaffeter“-Sitzung des Jahres 1846 niedergeschrieben und im Jahre 1848 in einem gewissen Abstand zur Märzrevolution gedruckt worden. Für das Spätjahr 1848 spricht auch, daß es im Vorwort des „Präsidenten“ heißt, dies Märchen sei *den Kindern zur Weihnachtsfreude* geschickt. Zu den an die „Kaffeologen“ gerichteten Abschiedsworten des „Präsidenten“ paßt der Bericht der „Erinnerungen“ über die Kühnheit, noch am 14. März 1848 eine Sitzung bei den Barduas abzuhalten. Die Maxe schließt diese Erinnerung mit dem Satz: *Es war die Todesstunde unseres geliebten Kaffeters*. Was den Druck des *Heimelchens* angeht, wollen wir gleichwohl nicht vergessen, daß Bettina nicht lange vorher den Arnimschen Verlag gegründet hat. Der Verlagsversuch der Mutter zieht in unserem Falle zunächst das Spatzenmärchen der Gisela heran, dann noch vor Jahresschluß auch das *Heimelchen* Armgarts, der erst Mut zum Druck gemacht werden muß[22]. Das widerstreitet natürlich nicht, daß das Auseinanderflattern der „Kaffeologen“ dahin drängt, dem *in Liebe* geschlossenen Bunde durch die Erinnerungsstütze des im Druck erschienenen *Heimelchens* geistige Dauer zu geben.

Die Maxe bestätigt übrigens Armgarts Verfasserschaft des *Heimelchens* nochmals mittelbar in einer erfrischend naiven Aussage, als sie in den „Erinnerungen“ von der Geschäftsführung des betrügerischen Jenatz berichtet: *Bei uns aber war tiefe Ebbe; auch der schöne Ertrag von Armgarts und Gisels Märchen, auf den wir schon so viele Luftschlösser gebaut hatten, war mit Herrn Jenatz verschwunden.* Diese Ebbe scheint nach den „Erinnerungen“, soweit sie uns zugänglich sind, vor dem Sommer 1849 eingetreten zu sein. Bettinas Verlag hört freilich mit diesem Zusammenbruch nicht auf zu bestehn. Wenn ich richtig sehe, meldet er sich wieder mit Bettinas Veröffentlichung *Gespräche mit Dämonen. Des Königsbuchs zweiter Band von Bettina Arnim* [sic!]. *Berlin, Arnim's Verlag* [sic!] *1852. Gedruckt bei Trowitzsch und Sohn in Berlin.* Auch der Sammelband der drei Märchen vom Jahre 1853 (eine Scheinveröffentlichung) gehört in das Aufleben des Verlags hinein, der weiterhin keinen Erfolg hat. Aber diese späten Jahre des Verlags haben keinen Zusammenhang mit den Zeiten des „Kaffeters“. Die Maxe, seit dem November 1852 verlobt, hat ohnedies mit ihrer Hochzeit im Juni 1853 das Elternhaus (Wiepersdorf und Berlin) verlassen und damit die Stubengemeinschaft, durch die sie mit Armgart eng verbunden war[23].

[22] „Erinnerungen“ S. 169 zum 14. 3. 1848. — Es mag sein, daß Giselas Märchen *Mondkönigs Tochter* zunächst nur mit Restbeständen in die *Expedition des v. Arnim'schen Verlags* übernommen und dann nochmals in *zweiter Auflage* für das bei Steig genannte Jahr 1849 herausgebracht wurde.

[23] Zur Zeitbestimmung des Falles Jenatz vgl. die „Erinnerungen“ S. 179/180. — Übrigens kommt nach 1848/1849 nicht bloß die Bezeichnung *Arnim's Verlag*, sondern auch noch die Bezeichnung *Expedition des v. Arnim'schen Verlages* vor, mindestens vom Jahre 1854 an, in dem der 21. Band der bei W. Büxenstein, Berlin, gedruckten *Neuen Ausgabe* von Ludwig Achim von Arnims *sämmtlichen Werken* auf dem Titelblatt vermerkt *Gedruckt auf Kosten des Herausgebers. Berlin, Expedition des v. Arnim'schen Verlages.* Über die Fragen, die durch Bettinas Ausgaben entstehn, vgl. O. Mallons Aufsatz „Bibliographische Bemerkungen zu Bettina von Arnims sämt-

Ich widerstehe der Versuchung, das *Heimelchen* zusätzlich an der Art der sprachlichen Darstellung von *Mondkönigs Tochter* und von *Aus den Papieren eines Spatzen* zu trennen. Nur in wenigen Griffen sei herausgehoben, was sich schon flüchtigem Prüfen anbietet. In das *Heimelchen* werden gelegentlich Wendungen französischer Gesellschaftssprache eingespielt, die den beiden anderen Kunstmärchen entsprechend dem Wildwuchs der jungen Gisela fehlen. Die harmlose Satire auf die höfische Gesellschaft (S. 40ff.) steht am ehsten den konservativen älteren Arnimtöchtern an, die im Jahre 1840 hoffähig wurden[24]. Zu diesem Bestand gehört auch eine Schilderung, die Steig für Gisela heranzieht. Dargestellt wird, wie der Urahn und die Urahnin des Prinzen *Ohnesündchen* mit vier Jungens und drei Töchtern für den Winter aus dem *blauen Ländchen* nach *Perlhuhn* übersiedeln, im Spiegelbild eine Fahrt der Arnimschen Familie aus dem „Ländchen" Bärwalde nach Berlin vor dem Tode des Vaters Achim (1831) und nach der Geburt der jüngsten Tochter Gisela (1827), also etwa um das Jahr 1830. Nur eine der beiden älteren Schwestern Giselas konnte eine solche Begebenheit aus der Erinnerung holen[25]. Am ehsten paßt auch zu den älteren Schwestern, daß die bequeme Sprache des *Heimelchens* aus einer Familiensprache aufsteigt, in die sich Berliner und Frankfurter Deutsch einmischt. Hatten doch beide engeren Zusammenhalt mit den Frankfurter Brentanos als die jüngere Gisela. In einer Anzeige der *Drei Mährchen*, die im Jahrgang 1853 der Zeitschrift *Europa* erschienen ist, folgt zwar der Bemerkung, die Märchen würden „für Musenerzeugnisse der Töchter des Hauses" angesehn, der zweifelnde Satz: „Ob die Mutter ihnen den Faden der Erzählung zuerst gedreht, die Töchter ihn dann weitergesponnen, läßt sich nicht untersuchen; ein Gemisch von Frankfurterisch und Berlinisch im Ton der Erzählungen, namentlich in der ersten, spricht dafür." Und für das Märchen *Mondkönigs Tochter*, das Gisela 1844/45 etwa mit siebzehn Jahren schreibt, mag man dieser Vermutung ein gewisses Recht umsomehr zuteilen, als Blätter gefunden sind, die den Anfang in Bettinas Schrift enthalten[26]. Bettinas Beziehung zu dem Faktor Klein, dem angeblichen Herausgeber von *Mondkönigs Tochter*, bekundet zudem ein auf den 23. Mai 1843 festgelegter Satz aus *Dies Buch gehört dem König*, der vor den *Erfahrungen eines jungen Schweizers im Vogtlande* steht (in der Erstausgabe S. 533): *Hier kann der Herr Klein seinen Correcturzepter nieder legen, denn jezt schreib ich gleich die Dedication an den König wo er mir nichts dran ausstreichen darf.* Aber für das *Heimelchen* gilt der ausgesprochene Verdacht nicht, soweit nicht die Atmosphäre des Arnimschen Hauses dauernd bis in die Sprache hinein auf alle Arnimkinder wirkt.

lichen Werken", Zeitschr. für deutsche Philol. 56, 1931, S. 458—463. Nicht zum wenigsten schafft die Begründung des sog. Arnimschen Verlags jene undurchsichtigen Verhältnisse, in denen vom Ausgang der 40er Jahre bis zum Tode Bettinas die Drucke der Arnimfamilie entstehn. Eine Bibliographie dieser Drucke ohne Angabe des Verlags und der Druckerei reicht daher nicht aus. Beachtenswert Edward Schröders Bemerkungen im Anz. für deutsches Altert. 41, 1921, S. 106/107.

[24] Vgl. die „Erinnerungen" S. 74ff. Die erste „Präsentation" erfolgte bei dem Prinzen Wilhelm von Preußen, dem Bruder des Königs Friedrich Wilhelm III., mit dessen Sohn Waldemar (1817—1849) die Maxe in ein enges freundschaftliches Verhältnis kam.

[25] Josef Nadler sagt über Gisela: „Sie aber, die mehr die Tochter Arnims als Bettinas war, schrieb goldechte, märchenhafte Gebilde von wirklichen persönlichen Lebensbeziehungen . . ." (Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften IV, 1928, S. 608). Sollte hier nicht mit Steig vor allem an das *Heimelchen* Armgarts gedacht sein? Gisela war in ihren jüngeren Jahren die der Mutter verwandteste der Töchter!

[26] Vgl. O. Mallon, Zeitschr. für deutsche Philol. 56, 1931, S. 457.

rade für das erste in der *neuen Ausgabe* der *Drei Mährchen* (und das ist das *Heimelchen*!) muß der Anzeigende (F. August Kühne) das „Gemisch von Frankfurterisch und Berlinisch“ herausheben, das in diesem Falle auch ohne Bettinas Einwirkung erklärbar ist.

Lohnt es, daß man sich um ein literarisches Gebilde, wie es das *Heimelchen* ist, mit einem gewissen philologischen Aufwand müht? Steig meinte, die Literaturgeschichte werde einst Giselas Bedeutung anerkennen. Lassen wir dahingestellt, ob und wieweit für diesen Satz die Voraussetzungen gegeben sind. Von den literarischen Versuchen der beiden älteren Arnimtöchter (Maximiliane und Armgart) ist nur das *Heimelchen* Armgarts in den Druck gekommen: eine phantastische Erzählung, in der die Zuhörer des Jahres 1846 bei aller Hingabe an die Märchenkausalität der Ereignisse gewiß mehr als wir entdeckten, was auf Gegenwärtiges anspielte. Als Dichtung und Kunstwerk hat eine solche Kleinschöpfung bei strengem Maßstab einen geringen Eigenwert. Und doch können die veröffentlichten und unveröffentlichten Erzählungen der Arnimtöchter einen in sich berechtigten Zustand des literarischen Lebens erläutern. Jenseits von Eigennutz schaffen sich in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts Liebhaber der Künste im ernst-heiteren Spiel ihrer Phantasie eine gehobene Geselligkeit. Da gibt es keine Trennung zwischen dem Dichter von Beruf und dem mehr oder minder talentierten Freunde der Dichtkunst. Ständische Unterschiede sind oberhalb der den Alltag durchziehenden Spannungen in einer spätromantischen Bildungswelt aufgehoben. Und weil nicht das Originelle gesucht wird, verwischt sich, was aus dem Einfall kommt und was einem Vorbild folgt. Keine literarische Gattung war für diese Spielwelt so geeignet wie das spätromantische Kunstmärchen[27]. Erdachte Gestalten bewegen sich auf Bahnen, die ihnen die lenkende Phantasie weist, und doch scheint durch die Künstlichkeit der Geschehnisse die ernstere Wirklichkeit eines vielschichtigen Lebens hindurch. Die Spannungen der Zeit sind in die Traumwelt des Erzählten aufgenommen, und zugleich wird alles in einem überhöhten Dasein zu märchenhafter Lösung gebracht. Was für diese Phantasiewelt, aus der heraus sich solche Kunstmärchen zusammenschließen, die Märzrevolution des Jahres 1848 bedeutet hat, wird an dem Ende des „Kaffeters“ sichtbar. Gewiß, dieser Bund, der Höfisches und Akademisch-Bürgerliches vereint, indem er sich über den Alltag in eine Traumwelt erhebt, ist gegenüber dem, was sich seit den Tagen des Wiener Kongresses ereignet, eine gesellschaftliche Harmlosigkeit. Um so stärker bezeugt sich in seinem Ende das Unwiderbringliche eines geselligen Daseins, das sich in einer märchenhaften Überwelt geborgen wähnt[28]. Die Arnimsche Familie, gegründet in der glücklichen und doch seltsamen Ehe zwischen Achim von Arnim und Bettina Brentano, mußte den Wandel von der vormärzlichen zur nach-

[27] Über einen Nachzügler dieser Gattung, dessen Verfasser bislang nicht ermittelt ist, habe ich in der Zeitschr. des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde 64, 1953, S. 151—155 berichtet: *Das Märchen vom König Goldwerth und der Ziege Mik-mik.* Es handelt sich um eine mit Anspielungen versehene Erzählung, die in 30 lithographierten Exemplaren 1852 in Cassel veröffentlicht ist. Auch da stellt die Sprache, die literarisches Deutsch mit einem uneinheitlichen Umgangston verbindet, ähnliche Fragen wie Armgarts *Heimelchen.* Auch das Märchen selbst ist phantastisch und realistisch zugleich.

[28] Die Maxe überliefert in den „Erinnerungen“ S. 188 zur außergewöhnlichen Sitzung vom 26. Mai 1851 den Satz der Wilhelmine Bardua: *Der Kaffeter war ein Wesen aus vormärzlichen Zeiten.* In einem Briefe an Marie von Olfers vom 5. Dezember 1850 erwähnt sie wie ein endgültig Vergangenes die *selige Kaffeterzeit*, aaO. S. 185.

märzlichen Zeit bei allem Zusammenhalt bis in das Häusliche hinein durchleben. In keiner Kleinschöpfung konnte aber der Kreis der „Kaffeologen", der durch die Märzrevolution auseinandergescheucht wurde, seine Lebensstimmung besser ausgedrückt finden als in Armgart von Arnims Dämmermärchen *Das Heimelchen*, keine Kleinschöpfung war daher besser als Erinnerungsstück für diesen Kreis geeignet. Zugleich wird von dieser Veröffentlichung her ein tiefer liegender Grund sichtbar, warum weder Gisela noch Bettina von Arnim geneigt sein mochten, das *Leben der Hochgräfin Gritta von Rattenzuhausbeiuns* zu vollenden und in die Öffentlichkeit zu bringen. Die Harmlosigkeit war aus dem Dasein gewichen. Bettina aber schrieb nach dem Jahre 1850 an ihren *Gesprächen mit Dämonen*.

Forschungsbericht.

Stand und Aufgaben der Büchner-Forschung.

Von

Horst Oppel (Mainz).

Über die Entwicklung der Büchner-Forschung in den letzten Jahrzehnten orientieren zwei Referate aus der kundigen Feder Fritz Bergemanns[1]. Der vorliegende Bericht schließt sich diesen beiden Darstellungen an und sucht sie zu ergänzen. Mithin treten hier alle diejenigen Arbeiten zurück, die bereits Bergemann ausführlich gewürdigt hat. Dagegen dürfte es erwünscht sein, bei dem seit 1951 Erschienenen eingehender zu verweilen. Vor allem aber setzt es sich unser Referat zum Ziel, die einschlägigen Beiträge des Auslands dem Gesamtbild der Forschung einzubeziehen. Die Besprechung wird dabei jeweils schon in ihrer Anlage von der Absicht bestimmt, die noch offenen Fragen deutlich zu markieren und die künftigen Aufgaben wenigstens im Umriß sichtbar zu machen.

Als grundlegend für die jüngsten Bemühungen hat sich Karl Viëtors Monographie *Büchner als Politiker*[2] erwiesen, erst recht aber das seine umfassenden Forschungen abrundende Werk *Georg Büchner. Politik, Dichtung, Wissenschaft*[3], von dem auch hier noch einmal die Rede sein soll. Seite für Seite macht sich bemerkbar, daß dieses Buch aus erster Forscherhand kommt. In seiner *Vorlesung über die Methode des akademischen Studiums* hat Schelling einst als Aufgabe des Philologen bezeichnet: „Seine Sache ist die historische Konstruktion des Werks der Kunst und Wissenschaft, deren Geschichte er in lebendiger Anschauung zu begreifen und darzustellen hat." Man darf wohl ohne Übertreibung sagen, daß diese Aufgabe selten so rein erfüllt worden ist wie in Viëtors *Georg Büchner*. Was uns als „lebendige Anschauung" vermittelt wird, geht seinen Ursprüngen nach auf eine ebenso sorgfältige wie liebevolle Rekonstruktion der historischen Gegebenheiten zurück. An einer Stelle heißt es in diesem Buche (S. 189): „Je tiefer man in Büchners Werk eindringt, desto stärker spürt man das innerlich Unvollendete eines früh abgebrochenen Daseins." Man möchte diesen Satz in der Umkehr auf Viëtor selbst anwenden: je tiefer man in seinen *Büchner* eindringt, desto stärker spürt man das innerlich Vollendete eines wahrhaft erfüllten Forscherlebens.

Wie nicht zu Unrecht bemerkt worden ist (M. Greiner, DLZ 1952, Sp. 649), könnte die Anordnung Politik — Dichtung — Wissenschaft, die Viëtor bevorzugt, zunächst stutzig machen und den Eindruck erwecken, daß hier der Primat der dichterischen Leistung Büchners nicht so eindeutig zur Erscheinung kommt, wie es die Sachlage verlangt. Aber es dürfte kaum die Absicht des Verfassers sein, mit dem Untertitel seines Buches fest umgrenzte Stationen zu bezeichnen, die Büchner nacheinander durchlaufen hat. Immerhin trägt diese Gliederung nicht unerheblich dazu bei, Büchners

[1] Fritz Bergemann, Entwicklung und Stand der Georg Büchner-Forschung (Geistige Arbeit IV, 1937); Ders., Georg Büchner-Schrifttum seit 1937 (Dt. Vj.Schr. XXV, 1951, S. 112—121).

[2] Karl Viëtor, Georg Büchner als Politiker. Verlag Paul Haupt, Bern 1939, 134 S.; 2. Aufl. Verlag Francke, Bern 1950.

[3] Karl Viëtor, Georg Büchner. Politik, Dichtung, Wissenschaft. Verlag Francke, Bern 1949, 303 S.

Leben und Schaffen leichter überschaubar zu machen, als beide für denjenigen sind, der sich seine Vorstellung unmittelbar anhand der Quellen bildet. Die innere Spannung des Politikers in Büchner, die sich oft gefährlich mit seinem schöpferischen Drange kreuzt und dann diesem in einer fast unerwarteten Weise zugute kommt, — des weiteren das Verlangen des Naturwissenschaftlers Büchner, die empiristisch-teleologische Betrachtungsweise mit der philosophisch-morphologischen zu vertauschen, wofür sich zweifellos gewisse Merkmale auch an seiner Dichtung nachweisen lassen (von dieser Frage wird letzten Endes die ganze Diskussion um die weltanschauliche Basis von *Lenz* und *Woyzeck* bestimmt), — das alles sind Schnittpunkte einer vielseitigen Veranlagung, die Viëtors Darstellung gewiß nicht verleugnet, aber doch auch nicht in ihrer vollen Tragweite erkennen läßt.

Gleichwohl besteht aller Grund, dankbar für das zu sein, was Viëtor nun tatsächlich bietet. Der erste Teil seines Buches läßt mit sicherer Hand die historische Situation erwachsen, in die sich Büchner gestellt sah und auf die er mit seiner agitatorischen Tätigkeit geantwortet hat. Im zweiten Teil kommen die Dichtungen zu ihrem Recht, vor allem *Dantons Tod*, dem eine ebenso ausführliche wie tiefdringende Analyse gewidmet ist, während die übrigen Werke in einem bescheideneren Rahmen gewürdigt werden. Der dritte Teil führt umfassend in die naturphilosophischen Bestrebungen des Zeitalters ein und läßt, deutlicher als es bisher geschehen ist, den Ursprung von Büchners anti-teleologischer Anschauung aus dem Denken des deutschen Idealismus erkennen. Der Nachweis überzeugt, welche Bedeutung Goethes *Einleitung in die vergleichende Anatomie* für Büchner besessen hat. Soweit dabei Goethes „Art von morphologischem Sehen" charakterisiert wird (S. 237), sollte nicht von „gesetzhafter Ordnung", wohl aber von gestalthafter Ordnung die Rede sein, zu der sich für Goethe das Labyrinth der Tier- und Pflanzenwelt fügt[4]. Drei kleinere Kapitel, die über Büchners Ende, über sein Nachleben und in zusammenfassender Form noch einmal über *Die Persönlichkeit und ihr Zeitalter* berichten, runden eine Darstellung ab, die in der Ausgewogenheit der Einzeldinge, der Treffsicherheit der Formulierungen und der Zuverlässigkeit der Werturteile ihren hohen Rang bekundet. Den Abschnitt *Nachleben* würde man gern erweitert sehen. Das gilt vor allem für die Nachwirkung Büchners im Ausland, der inzwischen einige Aufmerksamkeit galt[5], die aber im ganzen noch immer ungenügend erforscht worden ist.

Obgleich für den Kundigen allerorts spürbar bleibt, wie gründlich sich Viëtor mit der Fachliteratur auseinandergesetzt hat, wird doch nirgendwo auf diese hingewiesen. Auch für die Zitate werden die Fundorte nicht vermerkt. Man mag es bedauern, daß der Verfasser um der besseren Lesbarkeit willen darauf aus war, von dem glatten Guß seines Werkes jede Spur der Entstehung fernzuhalten.

Man hat von Viëtors Buch als „der abschließenden Monographie über Büchner" gesprochen (R. Mühlher, *Dichtung der Krise*, S. 99). Diese Meinung läßt sich vertreten.

[4] Allerdings verhält sich das Urbild für den Morphologen Goethe zu den in seinen Geltungsbereich fallenden Einzelformen wie das Gesetz zu den von ihm umfaßten Fällen. Wo Goethe von *Gesetz* spricht, gilt ihm dieser Terminus im Rahmen seiner Naturbetrachtung jedoch nur als eine Variation des Typusbegriffes. Der physikalische Begriff des „Gesetzes" liegt Goethe so fern, daß man sich versucht fühlt, durch das Begriffspaar „Gestalt" und „Gesetz" beispielhaft den Gegensatz von urbildlich-morphologischer und begrifflich-exakter Forschung zum Ausdruck zu bringen.

[5] Vgl. etwa R. P. Rosenberg, Georg Büchner's Early Reception in America (JEGPh. 44, 1945).

rumindest dürfte Viëtor selbst dieses Werk als einen Abschluß seiner reichen Büchner-Forschungen verstanden haben. Denn für den Verfasser sind kaum noch irgendwelche Fragen unbeantwortet und irgendwelche Probleme ungelöst geblieben. Also wird auch m Leser der Eindruck entstehen, daß auf diesem Felde nichts mehr zu tun übrig bleibt. Ob dem wirklich so ist? An manchen Stellen täuscht die bestechende Eleganz von Viëtors Diktion allzu leicht darüber hinweg, daß er doch nur eine Lesart neben manchen anderen möglichen Lesarten zu bieten hat. Man vergleiche etwa die Bemerkungen zu dem vieldiskutierten Schluß des *Woyzeck*. Hier heißt es (S. 190): „Da Büchner nur die Szene ausgeführt hat, wie Woyzeck dem Messer nachtastet, das er in den Teich geworfen hat, dabei immer tiefer ins Wasser gerät und ertrinkt — so konnte man nichts anderes tun, als diesen Abschluß zu wählen. Was ja auch in jedem Sinne paßt." Es scheint zunächst vermessen, sich gegen eine so vorsichtige Formulierung aufzulehnen. Aber bei genauerem Hinsehen stellen sich Bedenken ein. In der Szene *Am Teich*, so wie Büchner sie gestaltet hat, ist überhaupt nicht von Woyzecks Tod durch Ertrinken die Rede. Die ganze Frage bleibt also offen. Wollte man überdies die Szene *Der Idiot. Das Kind. Woyzeck* retten, die Bergemann in den Anhang verweist (Insel-Büchner, 6. Aufl. 1953, S. 266), so hieße das, ein weiteres und zwar recht gewichtiges Argument gegen obige Lesart ausspielen. Viëtors Formulierung macht kaum ausreichend ersichtlich, welche Vielzahl von Problemen hier für die Forschung in Wirklichkeit besteht. Ebenso läßt sich geltend machen, daß Viëtor die doch zweifellos bedeutende Frage, ob die Erzählung *Lenz* tatsächlich fragmentarisch ist, gänzlich ausschaltet bzw. von vornherein aus den Angeln hebt, indem er die generelle Bestimmung von Büchners Dichtung unter dem Vorzeichen des Fragmentarischen vollzieht (S. 189). Abermals ist damit von Viëtor etwas Wesentliches gesagt, — ohne jedoch die künftige Forschung von der Pflicht zu entbinden, solchen Einzelfragen noch genauer nachzugehen und sie unter Umständen auch ohne jede Aussicht auf eine definitive Antwort doch ständig als Arbeitskriterien in das Gespräch einzuschalten.

Es ist eine auffällige Erscheinung, daß das neuere Büchner-Schrifttum zahlreiche Bemühungen kennt, den Boden der Literaturgeschichte zu verlassen, um dafür die Methoden und die Problemstellung von Philosophie, Psychologie oder Soziologie zu übernehmen. Demgemäß zeichnen sich neue Aufgaben ab, welche die ältere Forschung meist nur gelegentlich berührte. In den Vordergrund sind Anliegen wie die folgenden getreten: die Analyse der weltanschaulichen Gehalte von Büchners Dichtung, ihrer geistesgeschichtlichen Zusammenhänge, der inneren psychologischen Gesetzmäßigkeiten, nach denen sie entsteht, ihrer historischen und vor allem soziologischen Bedingtheiten und Funktionen. Das kann ebensowohl vom Dichter wegführen, wie es zu ihm hinführen kann. Die Gefahr, die sich abzeichnet, besteht darin, daß unter solchen Aspekten Büchners Dichtung stellvertretend für etwas Allgemeines einstehen soll, was sich auch anderswo beobachten läßt, während doch Dichtung ihrer ganzen Art nach bereits in sich selbst das Eigentliche und Wesenhafte enthält, also im letzten einmalig und unverwechselbar bleibt. Die literarhistorische Ergiebigkeit der Arbeiten, die hier zu nennen sind, ist denkbar unterschiedlich.

Die Schrift von Peter Schmid[6], die mit dem Untertitel *Versuch über die tragische Existenz* ihr besonderes Anliegen zu erkennen gibt, verdient Beachtung. Was be-

[6] Peter Schmid, Georg Büchner. Versuch über die tragische Existenz. Verlag Paul Haupt, Bern 1940, 124 S.

absichtigt ist, wird in der Einleitung mitgeteilt (S. 7): „Während die bisherigen Arbeiten über Büchner . . . die literarhistorische Stellung Büchners sowohl ideell wie positivistisch ziemlich erschöpfend beleuchtet haben, strebt die vorliegende Deutung seines Werkes bewußt von der historischen Relativität weg, um schließlich über Büchner selber hinaus zu dem Entwurf einer neuen Ästhetik des Tragischen zu gelangen." Eine eingehende Analyse von *Leonce und Lena* sucht zunächst den tragischen Gehalt des Lustspiels zu erschließen. Dann erst folgt die Besprechung von *Dantons Tod*, wobei Danton dicht neben Lena als ein Mensch zu stehen kommt, der „den Leidenscharakter des Seins" wohl erkennt, sich aber in eine „ästhetische Haltung" flüchtet (S. 78f.). *Lenz* wird als Büchners „tiefstes und reifstes Werk" angesprochen (S. 83), die Hauptgestalt als tragischer Typus, der sich an Kleist anschließt: „er setzt noch seine ganze Existenz ein in das wahnsinnige Ringen um das Unbedingte" (S. 85). Schließlich begegnet uns dann „in der mannigfaltigen Bedrängnis Woyzecks die elementarste Form des tragischen Leidens" (S. 116), denn „erst im Menschen gelangt das kosmische Leiden zu sich selbst" (S. 117). Wenn man sich der Interpretation des Verfassers auch nicht auf voller Breite anschließen kann, so wird man doch einräumen müssen, daß durch diese ebenso scharfsinnige wie eigenwillige Auslegung manche Stellen von Büchners Dichtung in neue Beleuchtung rücken.

Auch Robert Mühlher[7] vollzieht den Übergang von der Literaturwissenschaft zur Weltanschauungslehre. Bei seiner Interpretation von Dichtungen des 19. und 20. Jahrhunderts geht es um „Freilegung ihres ideologischen Typus" (S. 12). Was Büchner anbelangt, so glaubt Mühlher auf den Wegen der Psychologie und der Mythologie den einzig angemessenen Zugang zu finden: „Nur die Vereinigung beider wird einer Darstellung Georg Büchners gerecht" (S. 144). Aber wie sieht es nun eigentlich mit dieser sog. Gerechtigkeit aus? Die typologische Zuordnung von Dichtung, auf die sich der Verfasser versteift, schließt seltsame Gedankensprünge ein. Man kann dabei auch mit E. Lunding (Euphorion Bd. 47, 1953, S. 496) von einer „Kombinationsfreude" des Autors sprechen, „die oft schwere Bedenken erweckt". Für Büchner wird folgendermaßen argumentiert (S. 103): seine Haltung erscheine als „moderner Realismus", „aber erwachsen aus romantisch-historischem Erbe". Und nun die Folgerung aus diesen ohnehin unklaren Prämissen: „Erst das Zusammenwirken beider Konzepte und deren Umkehrung zu einem nihilistischen Weltbild ergibt Büchners Werk." Mit diesem verblüffend einfachen Rechenexempel ist Mühlher bereits bei seinem Ziele angelangt, denn seine Studie verficht mit Beharrlichkeit die äußerst fragwürdige These eines „durch Büchner vertretenen extremen oder absoluten Nihilismus", — übrigens nach Mühlher ein Nihilismus, der sich „nur in Form von Psychosen [vom Autor gesperrt] und nihilistischen Wahnideen restlos ausspricht" (S. 110). Unter dieser Voraussetzung werden Büchners Gestalten „samt und sonders" als Repräsentanten eines Typus ausgegeben: des radikalen Nihilisten. Da heißt es (S. 121): „*Lenz* ist eine einzige klinische Studie, die den Symptomenkomplex der Schizophrenie in seltener Vollständigkeit beschreibt." Danton, Woyzeck und Leonce bewegen sich für Mühlher auf derselben Ebene. Mithin ein bedauerlicher Rückfall in Konzeptionen, welche die Büchner-Forschung bereits für überwunden und abgetan hielt. Wohl hat auch Viëtor bei der Erzählung *Lenz* von einer „pathologischen Studie in epischer Form" gesprochen,

[7] Robert Mühlher, Dichtung der Krise. Verlag Herold, Wien 1951. S. 97—145: Georg Büchner und die Mythologie des Nihilismus.

...n jedoch sofort hinzuzufügen: die einzelnen Anzeichen und Stufen im Verlauf der ...schriebenen Geisteszerrüttung „haben einen höheren als den pathologischen Zu...mmenhang in der Deutung, die Büchner der Krankheit gibt" (S. 160f.). Hier erst setzt ...e eigentliche Aufgabe der Literaturwissenschaft ein. Viëtor deutet mit der ihm eigenen ...ehutsamkeit die Lösung dieser Aufgabe nur an. Damit entgeht er im Gegensatz zu ...ühlher der Gefahr, bei vorschnellen Zuordnungen und präjudiziellen Auslegungen zu ...den.

Die soziologische Richtung der Büchner-Forschung wird in voller Konsequenz ...on Hans Mayer[8] und Georg Lukács[9] vertreten. Mayer wird bei seinen weitgespann...en zeitgeschichtlichen und gesellschaftskritischen Untersuchungen von der Über...eugung geleitet, daß „Büchners dichterisches Schaffen den Maßstäben unpolitischer, ...ein formal oder kunstpsychologisch urteilender Beurteilung völlig entgleitet" (S. 126). ...och weiter geht darin Lukács, denn er gibt Büchner als einen „konsequenten Revo...utionär" aus (S. 69), noch genauer als einen „plebejischen Revolutionär, dem die ...konomischen Grundlagen einer Befreiung der arbeitenden Massen klarzuwerden ...eginnen" (S. 71). Wenn Mayer — bei einem im ganzen zuverlässigen Gesamtbild ...nseres Dichters und seiner Epoche — zuweilen in Gefahr kommt, sich im Feuilletonis...mus zu verlieren (besonders in den biographischen Teilen seines Buches), so begibt sich ...ukács durch die Sprache der marxistischen Ideologie grundsätzlich des Anspruchs, ...em Verständnis des Dichters zu dienen. Lukács will die „faschistische Verfälschung" ...ntlarven, die um Büchner die Legende von seiner „Enttäuschung an der Revolution" ...elagert hat. In Dantons Tragödie wird nach der Meinung des Interpreten „nicht ...gendein subjektives Erlebnis eines jungen Menschen ('Enttäuschung', 'Verzweiflung' ...sw.) gestaltet; Büchner suchte vielmehr mit dem großen Instinkt eines wirklichen, ...pochemachenden Tragikers den säkularen Widerspruch seiner Periode im Spiegel ...er Französischen Revolution darzustellen" (S. 73). Der Verfasser hält es für nötig, ...ie absurde These zu vertreten, daß die „politische Konzeption Robespierres ... im ...wesentlichen die Konzeption des Dichters selbst ist" (S. 75). Die begriffliche Verwirrung ...nd die Fülle der Fehlurteile treten so offen zutage, daß sich die Büchner-Forschung ...ede Auseinandersetzung mit diesem ständig polemisierenden Essay ersparen kann.

Weit förderlicher für unsere Arbeit ist das Buch von Ludwig Büttner[10], das eben...falls Büchners Wesen und Werk auf dem breiten Untergrund der Zeitgeschichte zu ...rhellen sucht. Hier heißt es in ausgesprochenem Gegensatz zu Lukács' doktrinären Behauptungen von *Dantons Tod*: „Das Drama ist ohne politische Tendenz und ohne Propaganda für sozialistische Ziele. Es ist reine Dichtung mit der Enthüllung einer ...bitteren Erfahrung" (S. 73f.). Im übrigen zielt auch Büttner nicht auf eine Werkanalyse ...mit der Terminologie und Methodik der Literaturwissenschaft ab. Viel wichtiger sind ihm geistesgeschichtliche, psychologische und sozialwissenschaftliche Zusammenhänge, die das 19. Jahrhundert in seiner Gesamtheit erkennen läßt und für die Büchner nur als weithin sichtbarer Exponent zu gelten hat. Der Verfasser sieht dieses Jahrhundert als eine „ungeheuere Gewitterlandschaft", als „eine Zeit der gewaltigsten Erschütte-

[8] Hans Mayer, Georg Büchner und seine Zeit. Limes-Verlag, Wiesbaden 1946, 398 S.

[9] Georg Lukács, Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Aufbau-Verlag, Berlin 1952, S. 66—88.

[10] Ludwig Büttner, Georg Büchner, Revolutionär und Pessimist. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Verlag Hans Carl, Nürnberg 1948, X und 146 S.

rung und Unruhe" (S. VII). „Was das Jahrhundert hervorbringt und in seinem Verlaufe nach Richtungen und Strömungen entfaltet, was es zwiespältig behält und tragisch erlebt, liegt keimhaft in Büchner gegründet" (S. IX). Manche Beobachtungen, die Büttner mitteilt, sind von Wert und dürften der Forschung zum Antrieb gereichen. Kaum anfechtbar ist der Satz: „Büchner gibt in den Gestalten der Dichtung ein gesteigertes Selbstporträt, nicht gerade seiner direkten Wirklichkeit, wohl aber seiner inneren Möglichkeiten und Gefahren" (S. 114). Besonders begrüßen wir die Ausführungen über das Wesen der Ironie bei Büchner (S. 121ff.). Überzeugend wird dargetan, wie sich im Laufe der kurzen Entwicklung unseres Dichters der ursprüngliche Sarkasmus und Zynismus zur tragischen Ironie vertieft. Darin liegt auch das gewichtigste Argument, das Büttner gegen die Abstempelung Büchners zum „Nihilisten" beizubringen hat: „Die Gleichsetzung von tragischem Weltgefühl mit nihilistischer Verzweiflung wäre aber eine Fehldeutung, da das Tragische in Wahrheit die nihilistische Verneinung ausschließt" (S. 15). An anderen Stellen dieses Buches wird man bedauern, daß es der Verfasser zuweilen bei einer Paraphrase von Worten und Sätzen, die Büchners Dichtungen oder seinem Briefwechsel entnommen sind, bewenden läßt. Eine straffere Fassung der hier ausgebreiteten Gedankengänge würde nicht nur die Orientierung erleichtern, sondern auch das Wichtige und Grundsätzliche schärfer profilieren. Schließlich sei noch ein leidiger Druckfehler berichtigt: Büchner wurde natürlich am 17. Oktober 1813 (nicht am 13. Okt., wie es S. 41 heißt) geboren.

Für das Problem des „Nihilismus" bei Büchner bedeutet die knappe aber gehaltvolle Studie Kurt Mays[11] zum *Woyzeck* einen Beitrag, der von der künftigen Forschung nur zu ihrem Schaden übersehen werden könnte. Auch methodisch kann man nur bewundern, wie es May in seiner Interpretation vermag, mit wenigen aber entscheidenden Strichen einen ganz neuen Zugang zu diesem Fragment zu eröffnen. Der gesellschaftskritische Aspekt, der in der Beurteilung des *Woyzeck* so oft verabsolutiert worden ist, wird hier in seine Schranken gewiesen, da er keineswegs ins „Lebenszentrum der Dichtung" führt: denn „das Geschehen gründet in einer primitiven Schicht von urmenschlich-elementarer Allmenschlichkeit, die zu allen Zeiten jegliche gesellschaftliche Ordnung durchschlagen wird" (S. 24). Gegen alle, die *Woyzeck* als Zeugnis eines „radikalen Pessimismus" ausgeben, wird mit gutem Recht ins Treffen geführt: „In Woyzeck wird Menschenwert vernichtet, aber so, daß der Menschenwert heller aufleuchtet im Prozeß der Vernichtung . . . In der Welt um ihn her herrscht die vollkommene Lieblosigkeit; ihm ist zubestimmt, die Macht und die Fülle eines liebenden Herzens in der schlichtesten, der unscheinbarsten Hülle dagegen zu verkörpern" (S. 25). Gleichsam als Achse, um die sich alles dreht und von der alles gehalten wird, dient für Mays Interpretation das Wort Woyzecks: *Ach! Andres, sie war doch ein einzig Mädel!* Wohl mit Recht bezeichnet May diesen Passus als „die erschütterndsten Worte des ganzen Werkes". In ihnen enthüllt sich bis zum Grunde das instinktive Verhalten „eines ganz schlichten Menschen, der nicht anders konnte, als in der Liebe leben und sterben". Die Art, wie May den Abschluß des Dramas versteht, besitzt natürlich keine Beweiskraft für das von Büchner tatsächlich beabsichtigte Ende, fügt sich jedoch lückenlos in die Gesamtdeutung: „Das Wasser aber zieht den Mörder in sich hinein, der mehr noch in der Angst und dem Grauen vor der eigenen Tat als vor

[11] Kurt May, Georg Büchners 'Woyzeck' (Die Sammlung V, 1950, S. 19—26).

n Strafgericht in der Welt hineinstürzt, hineinflüchtet in sein Gericht" (S. 22). Der fängliche Terminus „Selbstmord" wird also vermieden. Allerdings wäre daran zu nnern, daß für die Frage nach dem oft behaupteten „Nihilismus" des *Woyzeck*-hters gar nicht das Problem der Schlußgestaltung allein entscheidend ist, sondern e Bergemann, Dt. Vj.Schr. 1951, S. 115 ganz klar herausgestellt hat) die Zu-nung und Auslegung des parodistischen Märchens. Wenn May jede *Woyzeck*-utung „aus dem Sinn eines absoluten Relativismus der Werte" verwirft (S. 26), bleibt seine eigene Interpretation zu skizzenhaft, um auch sämtliche Widersprüche d Kontraste, die dieses Stück nun einmal enthält und die wohl ganz ursprünglich zu ser besonderen Kunstform gehören, mit zu umfassen. Immerhin ist uns selten so dringlich wie hier vor Augen geführt worden, daß die tragische Konzeption von sich s das Etikett eines „poetischen Nihilismus" grundsätzlich verbietet.

Den jüngsten Beitrag zur Frage nach der Szenenordnung und vor allem nach der blußfassung des *Woyzeck* bezeichnet ein Aufsatz von Hermann van Dam[12]. Der rfasser überprüft kenntnisreich die verschiedenen Schlüsse, die für dieses Fragment Vorschlag gebracht worden sind. Er bemüht sich nun seinerseits darum, eine Szenen-ge zu erstellen, „die der Büchnerschen Konzeption am wenigsten zuwiderläuft und zugleich aufführbar ist" (S. 86). Bei den Überlegungen, wie es nun eigentlich um se „Büchnersche Konzeption" steht, wird manches aus der Stoffgeschichte, was tsam bekannt ist, in unnötiger Breite noch einmal entwickelt. Daneben sind jedoch derliche Beobachtungen zur Bildersprache und zum Sprachrhythmus des Dichters finden. Der Verfasser erhebt berechtigte Bedenken gegen „ein Ende in zu grob-deutiger Manier", da dies Büchners Art, „die Wahrheit und Wirklichkeit mit en Positionen und Gegenpositionen, Spielen und Widerspielen zu sagen", wider-rechen würde (S. 98). Der Hinweis auf die eigentümliche „Unberechenbarkeit von chners Dramenschlüssen" verdient Beachtung. Nach allen Erwägungen gelangt a Dam zu der Überzeugung, daß die Notlösung der Insel-Ausgabe (mit der Szene *kommen Leute* als Ausgang) „immer noch am angemessensten zu sein" scheint. r möchte er gleichzeitig die Narrenszene *Der is ins Wasser gefallen* aufnehmen, die rgemann in die Paralipomena verwiesen hat. Der Vorschlag des Verfassers geht hin, diese Szene nach Woyzecks Mordtat, aber vor Wirtshaus- und Weiherszene zuschalten.

Das Problem des vielberufenen „Nihilismus" bezeichnet auch das Hauptanliegen orst Oppels[13]. Im Rahmen einer Selbstanzeige kann nur so viel gesagt werden, ß es sich bei dieser Schrift um den Versuch handelt, dem gestalteten Werke Büchners bst die Anhaltspunkte für den dichterischen Wahrheitsgehalt zu entnehmen, ohne h auf Fragestellungen psychologischer, philosophischer, biographischer oder histori-her Art abdrängen zu lassen. Man mag bedauern, daß wohl *Dantons Tod*, *Lenz* und *oyzeck* in diesem Sinne interpretiert werden, aber *Leonce und Lena* eine Rand-ellung erhält. F. Sengle bemerkt zweifellos mit Recht: „Meines Erachtens hängt s Spielerische in diesem Werk ganz nahe mit der tragischen Problematik Büchners sammen. Auch bei E. T. A. Hoffmann, Heine, Platen u.a. hängen Spiel und Tragik

Hermann van Dam, Zu Georg Büchners 'Woyzeck' (Akzente. Zeitschrift für Dichtung I, 1954, S. 82—99).

Horst Oppel, Die tragische Dichtung Georg Büchners. Verlag Lothar Hempe, Stuttgart 1951 (Rheingauer Drucke 4), 46 S.

zusammen, insofern man auf die gleiche metaphysische Situation in verschiedener und doch dialektisch zusammengehöriger Art antworten kann“[14]. Die Büchner-Forschung hat auf dem Felde einer solchen vergleichenden Betrachtung noch manches nachzuholen. Wertvolle Vorarbeit leistet P. Schmid mit seiner Analyse des Lustspiels, indem er dieses deutlich vom Typus der romantischen Komödie absetzt, von dem aus *Leonce und Lena* immer wieder „in die Masse jener unverbindlichen, geist- und witzvollen Virtuosenstücke ohne dichterisches Erlebnis“ hineingeriet (Schmid S. 19). Auch Viëtor hat wenigstens gelegentlich einige Nahtstellen markiert, an denen Tragödie und Komödie bei Büchner ineinandergreifen. Dazu gehört etwa der graue Dämon der Langeweile, der neben Leonce wie Danton schleicht; dazu zählt ferner die eigentümlich disharmonische Struktur des Humors bei Büchner, denn im Lustspiel ist der Witz kaum weniger einsam, ungesellig und voller verhehlter Verzweiflung als in *Dantons Tod*; dafür wollen schließlich die Aufbauformen von Büchners Drama veranschlagt werden, denn in der Komödie hat der Dichter genau wie im *Woyzeck* zwei Handlungen ineinandergeschoben, wobei die eine quer durch das Spielfeld der anderen läuft (Viëtor S. 175, 183 u. 180). Diesen Zusammenhängen wäre noch gesondert nachzugehen. Bei umfassender geistesgeschichtlicher Orientierung dürfte es vielleicht möglich sein, den Nachweis zu führen, daß Materialismus und l'art pour l'art — die nicht durch Zufall als historisches Phänomen fast gleichzeitig in Erscheinung treten — mindestens eine gemeinsame Wurzel besitzen, die auch die verschiedenartigsten Ausgliederungen der dichterischen Wirklichkeit speist. Für Büchner wäre sodann zu zeigen, wie er sich mit beiden Geistesrichtungen berührt, ohne doch in einer von ihnen restlos aufzugehen.

An der Schrift des Referenten könnte weiterhin auffallen, daß *Lenz* als vollgültiger Ausdruck von Büchners Wesen verstanden und die Entstehung dieser Erzählung aus einem inneren Zwang des Schöpferischen abgeleitet wird. Der Einwand liegt nahe, daß der Anstoß zur Abfassung des *Lenz* doch offensichtlich von außen kam. Den besten Kommentar zu dieser Frage gibt F. Bergemann mit den Worten: „Nach meiner Auffassung und Erwägung aller äußeren Umstände und Anlässe, soweit sie überliefert sind (was aber in diesem Einzelfall doch zutrifft), ist die *Lenz*-Erzählung kein von vornherein gewolltes Kunstwerk Büchners. Er fühlte sich dichterisch nur als Dramatiker, der *Lenz* war Broterwerb. Aber allerdings, er war eben nicht nur Dramatiker, sondern ein Dichter, und dem ging es im Guten wie Midas im Bösen: daß Gold wurde, was er anfaßte. Dem dichterischen Genius sind wir also schuldig, daß wir auch seine *Lenz*-Erzählung ernst nehmen . . .“[15]. Diesem Kommentar haben wir nichts hinzuzufügen.

Ist *Lenz* wirklich als Fragment zu bezeichnen? Das wird vom Referenten bestritten (S. 34f.). Die Lücke kurz vor dem Ende, wo der Bericht der Magd über den Fenstersturz zu erwarten ist, bleibt freilich bestehen. Aber hier ist mit dem Verlust eines kleinen Handschriftenteils zu rechnen. Wichtiger ist die Frage, ob die Schlußworte *So lebte er hin . . .* als natürlicher Ausklang oder als Auftakt zu einem nicht mehr ausgeführten Teil der Erzählung zu gelten haben. Pongs interpretiert: „Das Ende kann nur ein Blick ins Dunkle sein“[16]. Viëtor (S. 164) spricht von dem „Endgefühl

[14] Brief an den Verfasser vom 21. 12. 51.

[15] Brief an den Verfasser vom 10. 2. 52.

[16] Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung, Bd. II, 1939, S. 263.

...völliger Leere", in das sich Lenzens dumpfe Angst verliert. Das ließe sich gar nicht wirkungsvoller als mit den vier Worten tun, die Büchner dafür benötigt. Ähnlich Schmid (S. 101): „Büchners Novelle ist Fragment geblieben ... Es scheint mir nun freilich, daß dieser fragmentarische Abschluß der dichterisch denkbar gemalere Ausgang der Novelle ist." Wer wollte entscheiden, ob Büchner bewußt diesen Ausgang erzählte (fragmentarisch nur im symbolischen Sinne als Zeichen für die fragmentarische Existenz des gebrochenen Lenz), oder ob er sich unbewußt aus dem Lebensgrund ergab, den der Dichter mit dieser Erzählung betrat?

Merkwürdigerweise sind in der Büchner-Forschung verhältnismäßig wenig formalästhetische Bemühungen zu verzeichnen. Wir meinen ein Arbeitsfeld, für das es zentrales Anliegen ist, die sprachlichen und metaphorischen Ausdrucksformen von Büchners Dichtung stilkritisch zu bestimmen und historisch einzuordnen, ihr inneres Gestaltungsprinzip aufzudecken und die Ranghöhe durch vergleichende Betrachtung abzuschätzen. Einige ältere Ansätze, die in diese Richtung weisen[17], haben keine Nachfolge gefunden. Um so aufmerksamer wird man dem Büchner-Abschnitt begegnen, den August Langen im Rahmen seiner *Deutschen Sprachgeschichte* mitteilt[18]. Shakespeare, Sturm und Drang, Romantik — das sind offenbar die Sprachräume, in denen auch Büchner bewegt. Für eine genauere Akzentuierung sind die einzelnen Dichtungen Büchners gesondert zu betrachten. Bei *Leonce und Lena* ist das romantische Gut kaum zu verfehlen. Auch im *Danton* verweisen die Stilform der Ironie, der Wortwitz und die Bildlichkeit auf den gleichen Zusammenhang, wenn es sich auch hier wie erst recht im *Woyzeck* zumeist um eine „sehr persönliche Umbildung" der überlieferten Stilmittel handelt. Jedoch die „umfangreichere und wesentliche Schicht in Büchners Dichtersprache" entstammt seinem „Bekenntnis zur Wirklichkeit", das „eine ganze Anzahl zynisch materialistischer Bilder" mit sich bringt. Als Stilfigur ist die häufige Verwendung des Parallelismus und der Anaphora, der Antithese und der Repetition charakteristisch. Das unpersönliche *es* kann geradezu als „Symbol des Parallelismus" ausgegeben werden. Erst im *Woyzeck* hat sich mit der Volkssprache eine andere Sprachschicht durchgesetzt, begleitet und kontrastiert von der Parodie der wissenschaftlichen Fachsprache. Solche Beobachtungen stellen für die Büchner-Forschung gewiß nichts Neues dar, können aber doch dazu anregen, von hier aus noch tiefer zu greifen. Dabei ist äußerste Vorsicht geboten. Was man geneigt ist, als ein Nacheinander von Stilformen und Ausdrucksmitteln auszugeben, stellt in Wirklichkeit bei aller Nuancierung doch ein Nebeneinander im Lebensraum von Büchners Dichtung dar. Nicht nur „der innere, geistige Zusammenhang seiner Dichtungen ist fragmentarisch" (Viëtor S. 199), sondern auch im Sprachlichen gibt es bei ihm eine Fülle von Möglichkeiten, die auf dem schmalen Raum des innerlich Unvollendeten und gleichzeitig doch künstlerisch Vollendeten zusammengedrängt sind.

Zur Metaphorik und Symbolik bei Büchner steht noch immer eine eingehende Untersuchung aus. Einige Ansatzpunkte hat Hermann Pongs vermerkt, freilich vorerst nur für *Lenz*[19]. Hier bezeugt die Bildersprache, wie Büchner in Lenzens Seele

[17] So vor allem Rudolf Majut, Farbe und Licht im Kunstgefühl Georg Büchners. Diss. Greifswald 1912.

[18] August Langen, Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart (Dr. Phil. im Aufriß, hg. v. W. Stammler, Bd. I, Sp. 1471 ff.). Über Büchner Sp. 1486—1490.

[19] Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung, Bd. II, 1939, S. 254—261.

als Schutz gegen das Unheimlich-Dämonische „die Sehnsucht nach einer Gegenwelt" errichtet, „in der die Liebe, das Maß und das Heilige bestimmen". Doch „in der Mitte dieser zur Kunstform erhobenen Studie einer erkrankten Seele finden wir kein Symbol, keinen Sinnträger . . ." (S. 263). Für die Büchner-Forschung ergeben sich hier zahlreiche Fragen von eminenter Bedeutung. Wohl kennt dieser Dichter Bilder von höchster Eindringlichkeit, die unter Umständen zu zentralen Sinnträgern eines Werkes werden (wie die Bilder von Tod und Verwesung im *Danton*, die von sich aus dieses Stück in eine noch größere Nähe zum *Hamlet* bringen, als es die reine Gehalt-Analyse erlaubt). Läßt Büchner aber auch einen streng gestuften Symbolorganismus erkennen, der sein gesamtes Schaffen wie ein Gewebe durchzieht? Wohl kaum. Jedenfalls nicht in der Art, wie uns das von Goethe oder Hölderlin, Hofmannsthal oder Rilke her geläufig ist. Hilft das Bild bei Büchner wirklich mit, eine geistige Welt zu strukturieren und sinnvoll zu durchformen, oder taucht es jeweils nur zusammenhanglos wie ein Fetzen auf, den der Blick ins Dunkle des rätselhaften Lebens und seiner widersprüchlichen Erscheinungen erhascht, um ihn sofort wieder zu verlieren? Hat nicht Büchner zuweilen die Spannung zwischen Bild und Sinn, Erscheinung und Wesen bis zum äußersten verschärft? Hier helfen keine generalisierenden Stilkategorien weiter und auch keine Schemata des metaphorischen Gebrauchs, sondern hier muß sich das Wissen um die tatsächliche Sinnfülle echter Dichtung in der Fähigkeit bekunden, auch noch an der gleichen Stilform bei ihrem jeweiligen Gebrauch eine sehr verschiedenartige Ausdrucksfunktion und Sinnstruktur wahrzunehmen.

Von den Problemen, mit denen sich die deutsche Forschung beschäftigt, sind inzwischen manche bereits im Ausland ernstlich erwogen worden. Auch in England scheint das Interesse an Büchner ständig zuzunehmen. Ein wesentliches Verdienst als Vermittler kommt Geoffrey Dunlop zu, der sämtliche Dramen Büchners in englischer Übersetzung vorlegte (London 1927; Neudruck 1952). Außerdem erschien noch eine Übertragung von *Dantons Tod* durch Stephen Spender und Goronwy Rees (London 1939), sowie eine englische *Lenz*-Übersetzung durch Michael Hamburger (1947). Wenn der Beitrag der englischen Literaturkritik zur Büchner-Forschung bisher fast ausschließlich auf die knappen Einführungen zu den Übersetzungswerken beschränkt blieb, so ist nunmehr auch eine Leistung auf dem Gebiet der Textkritik zu verzeichnen: mit der Ausgabe von *Dantons Tod* und *Woyzeck* durch Margaret Jacobs[20]. Vor allem aber haben wir uns hier mit einer Monographie von A. H. J. Knight[21] auseinanderzusetzen, die es sich zum Ziele macht, „to give as full a critical description as is feasible of the man and his works".

Knight betont mit Nachdruck die insulare Perspektive, unter der er an seine Aufgabe herantritt. Uns wird bedeutet, daß wir hier einen Büchner „from a cautious, pragmatic, English standpoint" (S. 4) vorgesetzt bekommen. Die Spitze ist überdeutlich gegen die deutsche Literaturwissenschaft gerichtet, die bei Knight in argem Verdacht steht, sich allenthalben im Spekulativen zu verlieren. Genauer: die deutsche Forschung lasse durchgehend die Tendenz erkennen „of building up hazardous speculative constructions on the basis of more or less casual, sometimes even doubtfully authentic, remarks" (S. 4). Als Kronzeugen für diese Methode werden nun freilich nur

[20] Büchner, 'Dantons Tod' and 'Woyzeck'. Edited with critical Introduction and Notes by Margaret Jacobs. Manchester University Press. (German Texts Series). 1954.

[21] A. H. J. Knight, Georg Büchner. Basil Blackwall, Oxford 1951, 181 S.

Franzos und Hans Mayer genannt, — also zum einen ein Forscher, dessen Arbeit schon mehr als ein halbes Jahrhundert zurückliegt und dessen „account of Büchner's life" heute doch keinem mehr glaubwürdig erscheint; zum anderen ein Werk, das als Beispiel einer einseitig soziologisch orientierten Arbeitsweise gelten darf, die sich nur stellenweise zu literarhistorischer Bedeutsamkeit erhebt. Auf diesem Hintergrund ein generelles Urteil zu fällen, bleibt ein Wagnis, für das es keine Entschuldigung gibt. Wie bereits A. Closs mit Recht hervorgehoben hat (Euphorion Bd. 47, S. 427), spricht der Verfasser aus einem Ressentiment heraus, „das offenkundig krankhaft wirkt, besonders angesichts der krassen Formulierungen bzw. Verallgemeinerungen". Fangen wir mit dieser schwächsten Seite von Knights Darstellung an: der lutherischen Kirche in Deutschland wird nachgesagt, daß sie sich noch in den Tagen der Weimarer Republik in einem Zustand befunden habe, der sich kaum von demjenigen zur Zeit Büchners unterscheiden dürfte (S. 18). — Die Naturbeschreibung in Büchners Brief vom 8. Juli 1833 ist für Knight um so eindrucksvoller, als sie „in a most un-German way, perfectly simple and unsentimental" erfolge (S. 20). Wohin dann aber mit Goethe oder Stifter? — Die politische Agitation Weidigs „makes language the sole and infallible criterion of nationality", was für „nearly all German nationalists of his day or of any other day" zu gelten habe (S. 38). — Die Ausführungen Büchners über das Wesen des historischen Dramas besitzen für Knight deshalb eine „un-German nature", weil sie nicht in „the morasses of self-contradiction and absurdity" versinken (S. 51; ähnlich S. 66). — Die Szene der beiden Polizeidiener in *Leonce und Lena* gilt für Knight als Beweis, daß Büchner eine Satire über die Feigheit geschrieben habe, „here alleged to be characteristic of the German police, or perhaps not so much of the German police as of the Germans in general" (S. 103). — Auf welche Generation greift Knight eigentlich zurück, wenn er gegen die Vertreter der deutschen „Geistesgeschichte" schlechthin den Vorwurf erhebt (S. 126), daß sie sich auf „the development of ideas out of environment, inescapable intellectual influences, and so forth" versteifen? — Die „extraordinary concision and simplicity", die am *Woyzeck* abzulesen sind, werden durchaus in Übereinstimmung mit den vorangehenden Fehlurteilen als „of a most un-German kind" gerühmt (S. 131). — Den Vogel schießt jedoch das Schlußkapitel ab, in dem uns klargemacht wird, woran eigentlich unsere gesamte Literaturgeschichtschreibung krankt: natürlich an der „German tendency to national over-estimation", die es mit sich bringt, daß wir unfähig sind, zwischen nur noch historisch interessierenden Gestalten und wirklichen Dichtern zu unterscheiden (S. 166). Unter den „inflated figures", mit denen Knight aufräumen will, befindet sich auch Schiller. Aber es dürfte doch wohl eine bessere Kenntnis der gesamten deutschen Literatur- und Geistesgeschichte nötig sein, als Knight besitzt, um sich an einer solchen Aufgabe des „debunking" mit einiger Aussicht auf Erfolg zu versuchen. So jedoch weist sich der Vorsatz als Anmaßung aus.

Es ist um so betrüblicher, Knights Fehlgriffe aufzuzählen, als man sein Buch damit von vornherein dem Mißtrauen des Lesers aussetzt. Und doch gibt es da eine Reihe von Ausführungen, die als echter Beitrag zur Büchner-Forschung angesehen werden müssen. Recht geschickt läßt sich die Gesamtcharakteristik unter der Kapitelüberschrift *Büchner's Life, Letters, and Personality* an (S. 6—67). Als Hauptquelle dienen die Briefe, einschließlich der drei Briefe vom 24. Aug. 1832, vom 9. Dez. 1833 und vom 1. Juni 1836, welche Jean Strohl (*Lorenz Oken und Georg Büchner*, Zürich 1936) zugänglich machte. Sodann läßt Knight ausführliche Analysen der Werke folgen,

wobei er sich darum bemüht, in jedem Falle die Nähe zum Text zu wahren. Diese Würdigungen der Einzelwerke vollziehen sich jeweils in der Abfolge: Fragen der Textüberlieferung; äußere und innere Entstehungsgeschichte; Umblick auf literarische Quellen; Skizze des Handlungsablaufs (in erster Linie als Einführung für englische Leser gedacht, deshalb auch ohne Kommentar und mit reichlichen Zitaten, die etwas verwirrend bald im Urtext und bald in Übersetzung erfolgen); Aufbau der Akte und Szenen; Grundfragen des dramatischen bzw. epischen Stils; Probleme der Charakter-Gestaltung; schließlich knappe literarhistorische Einordnung des betreffenden Werkes in die deutsche und die europäische Literaturgeschichte. Was im einzelnen dazu gesagt wird, löst im Leser teils Zustimmung und teils Widerspruch aus. Nur wenige werden sich der Meinung des Verfassers anschließen, wenn er von der Redeführung in *Dantons Tod* behauptet: „a good deal of the conversation ... is mere long-winded nonsense, stuff which no actual human being could ever have uttered, nor any realistic dramatist of experience and ability put into his characters' mouths" (S. 82). Des weiteren werden für dieses Stück noch „deficiencies of form" vermerkt, die der Kritiker als „a result of inexperience" erklärt (S. 80). Er scheint dabei von einem Ideal der Bühnengerechtsamkeit auszugehen, das von dem sonst so geschmähten Schiller bestimmt sein dürfte, aber gerade ganz abseits des Stilwillens führt, der sich bei Büchner bekundet. Dafür nur ein Beispiel. Die Rede Marions in der Szene I, 5 wird von Knight kurzerhand abgetan: „it contributes nothing to the theme of the play" (S. 74). Und doch finden sich hier Worte, die, wenn man sie herausbricht, das Werk entschieden ärmer machen als es in Wirklichkeit ist. Man vergleiche etwa den Passus: *Das ging so fort. Aber ich wurde wie ein Meer, was alles verschlang und sich tiefer und tiefer wühlte ... Meine Natur war einmal so, wer kann da drüber hinaus?* (Insel-Ausgabe, 6. Aufl. S. 22). Das ist nicht „an experimental psychological statement", wie uns Knight wissen läßt. Übrigens war schon P. Schmid dahin gelangt (S. 104), diese „dramatisch ungeschickte lange Rede Marions" als eine Art Hilfsmittel auszugeben, um die Haltung Marions „einzuordnen in ein psychologisches System von Weltanschauungstypen". Und doch wird man an diesen Worten etwas spüren, das aus Büchners eigener Seele stammt und zu den geheimen Ursprüngen des Werkes gehört: seinen sog. „Weltschmerz", seine fast erschreckende Spannung zwischen Drang nach Leben und Wissen um die unaufhebbare Grenze. Das sind nicht „Gemütswallungen" Marions, die sich hier offenbaren, sondern menschgewordene Weltzustände, die im Gesamtwerk Büchners Dauer besitzen.

Leonce und Lena wird von Knight als „a very literary comedy" charakterisiert, hinter der eine Vielzahl von Mustern und literarischen Anregungen steht (S. 97). Doch der Verfasser widmet sich gleichzeitig mit erfreulichem Eifer der Frage, welche Elemente dennoch als eigenständig zu gelten haben. Allerdings würden sich die Erörterungen zu dem Schlußwort Valerios über *eine kommende Religion* erübrigen (S. 106f.), wenn Knight die Konjektur *kommode Religion*, die in der Insel-Ausgabe 1940 erscheint und heute durchgehend anerkannt wird, übernommen hätte. Wir möchten auch bezweifeln, ob in diesem Zusammenhang wirklich von einer Annäherung Büchners an Heine (S. 98 und S. 107) gesprochen werden darf.

Die Ausführungen zu dem Problem der Szenenfolge im *Woyzeck*, wobei niemand eine endgültige Klärung erwarten wird, gehören zu den besten und anregendsten Teilen von Knights Untersuchung. Sein Vorschlag (S. 118ff.) weicht erheblich von der

Szenenordnung bei Franzos, Seelig, Witkowski und Bergemann ab. Die These, daß die Szene *Beim Doktor* mit W. Kupsch (*Woyzeck.* Germ. Studien 4, 1920) als zweite unmittelbar auf die Szene *Beim Hauptmann* zu folgen habe, wird ansprechend vermittelt. Der Titel von Hebbels bürgerlichem Trauerspiel (S. 140) ist zu berichtigen. Wenn an anderen Stellen der Vergleich mit Ibsen, Strindberg und Nietzsche aufgenommen wird (drei Namen, die eigentlich durch die gesamte Arbeit geistern), so geschieht das in allzu lockerem Bezug und mit fadenscheiniger Begründung.

Für die Erzählung *Lenz* enthält sich der Verfasser einer Stellungnahme zur Frage, ob hier von „Novelle" zu sprechen ist (S. 46). Die Analyse erfolgt eindringlich und zuverlässig. Nicht recht verständlich ist nur der Zweifel an der Echtheit des abschließenden Passus: *So lebte er hin . . .* Knight bemerkt etwas überraschend (S. 156): „This last sentence may have been by a hand other than Büchner's." Aber ein Anhaltspunkt für diesen Verdacht wird nirgendwo mitgeteilt.

In der Frage der Datierung von Büchners Werken erschwert sich Knight seine Arbeit durch den Fehler, die wichtige briefliche Äußerung des Dichters, er werde *in längstens acht Tagen Leonce und Lena mit noch zwei anderen Dramen erscheinen lassen*, an die falsche Stelle zu rücken (S. 61, 63 u. 113). Franzos hatte diesen Brief aus eigenem Ermessen auf „Anfang Januar 1837" datiert. Daran hat sich Knight gehalten. Doch dieser Brief wurde nach Ludwig Büchner „kurz vor Beginn der tödlichen Krankheit" geschrieben und ist deshalb in der 4. Aufl. der Insel-Ausgabe (1949) durchaus zu Recht ans Ende der Briefe gerückt worden.

Zusammenfassend sei noch einmal gesagt, daß Knights Monographie trotz mancher Mängel als selbständige und anregende Leistung verbucht werden muß. Vielleicht wird der Widerspruch, den sie stellenweise herausfordert, gerade innerhalb der englischen Germanistik die Büchner-Forschung entscheidend beleben[22].

Wenn die Beziehungen Büchners zur Kultur und Literatur Frankreichs sowohl biographisch als auch werkkritisch in der Forschung aus naheliegenden Gründen mehrfach erörtert wurden, so dürfte umgekehrt die Frage nach dem Verhältnis Büchners zum englischen Geiste — abgesehen von Shakespeare — bisher auffällig vernachlässigt worden sein. Einen ersten Vorstoß in diese Richtung unternimmt Rudolf Majut[23]. Allerdings zielt der Verfasser dabei nicht auf das literarische Schaffen der Insel ab, sondern beschränkt sich vorerst auf einige englische Philosophen und Naturwissenschaftler, die ideengeschichtlich einen gewissen Zusammenhang mit Büchners Gedankengut erkennen lassen. Die Studie setzt mit einem Abschnitt über Büchner und Carlyle ein. Für die gedanklichen und stilistischen Entsprechungen, die sich bei diesen beiden Autoren gelegentlich ergeben, wird auf Jean Paul als gemeinsame Quelle hingewiesen. Der skizzenhafte Charakter dieser Untersuchung bringt es mit sich, daß einige Formulierungen etwas gewaltsam wirken: so etwa, wenn von „the pan-pessimistic views of Büchner and Carlyle" in einem Atemzug gesprochen wird (S. 311). Ein zweiter Abschnitt ist Thomas Paine gewidmet. Die historische Gestalt dieses Radikalen legt einen Vergleich mit dem 'Payne' der sog. Philosophenszene in *Dantons Tod* (III, 1) durchaus nahe. Ob diese Figur wirklich für Büchner „as the mouthpiece of his own opinions"

[22] Vgl. auch die Rezension von J. Bithell in Modern Language Review 1952, S. 416f.

[23] Rudolf Majut, Georg Büchner and Some English Thinkers (Modern Language Review XLVIII, 1953, S. 310—322).

(S. 313) zu gelten hat, wie bereits Viëtor annahm[24], will uns als fraglich erscheinen: wie allenthalben in einem sprachlichen Kunstwerk, wo alles, was gesprochen wird, bezogen bleibt auf die Umgebung, auf die Handlung, auf das Eigenwesen der Gestalten. Im übrigen sei daran erinnert, daß wir gerade in diesem Falle gut über die Quellen unterrichtet sind, die Büchner für die Reden seines 'Payne' auswertete. Das Vorbild gab Anacharsis Cloots ab, so wie er in der *Geschichte Unserer Zeit* (Bd. XII, S. 82 f.) und in den *Mémoires d'un Détenu* (2. Aufl. S. 91) von Riouffe gezeichnet wird. Büchner war offenbar gar nicht darum bemüht, etwas vom Wesen des historischen Paine einzufangen. Auf anderen Wegen gelangt auch Majut bei seinem Vergleich zu dem Ergebnis: „as thinkers, the historic Paine and the fictitious Payne are entirely different characters" (S. 314). Als eine Vorstudie wäre aus der älteren Forschung noch auf eine Arbeit zu verweisen, die in größerem Rahmen das gleiche Thema streift[25]. Wenn Majut anschließend das Gedankengut unseres Dichters mit demjenigen von Thomas Hobbes vergleicht, so lautet der Ertrag: „However widely Büchner and Hobbes differ in their opinions on political freedom, as social psychologists they have more in common than Büchner would ever have admitted" (S. 316). Für Henry More muß sich Majut mit der Auskunft bescheiden, daß Büchner von diesem englischen Neuplatoniker sicher nicht mehr gewußt hat, als er in Tennemanns *Geschichte der Philosophie* verzeichnet fand (S. 317). Der Ausblick auf das naturwissenschaftliche Lehrgebäude von Thomas Henry Huxley läßt erkennen, in welche Richtung das spätere 19. Jahrhundert die morphologischen Probleme, mit denen sich Büchner beschäftigte, weiterentwickelt hat. Der Rest der Untersuchung gilt dem Versuch, für eine Reihe von englischen Gelehrten (Willis, Monro, Shaw und Bell), auf die sich der Verfasser des *Mémoire sur le système nerveux du barbeau* berief, den Quellennachweis zu führen bzw. die Identifizierung zu ermöglichen. Der hier geleistete Beitrag zur Büchner-Forschung dürfte künftig dem Register in Bergemanns Ausgabe zugute kommen. Majuts Versprechen, demnächst „an investigation of Büchner's connexion with English epics and novels" vorzulegen, gibt Hoffnung, daß wir bald über Büchners Verhältnis zum englischen Schrifttum auf breiterer Basis unterrichtet werden.

Wenn wir recht sehen, dürfte auch in Amerika das Interesse an Büchner ständig zunehmen. Von den Beiträgen der amerikanischen Literaturwissenschaft zu unserem Aufgabengebiet, soweit sie den Rezensenten erreichten, muß allerdings gesagt werden, daß sie vorläufig einen rein informatorischen Charakter besitzen[26].

Aus Holland kommt eine Arbeit von R. Gunkel zu dem Thema *Georg Büchner und der Dandysmus*[27], die jedoch völlig ins Leere greift. Der Verfasser geht von einer Bemerkung Büttners (a. a. O., S. 13) aus, Büchner sei „eine Mischung von fanatischem Revolutionär und weltschmerzlichem Grübler, von kämpferischem Sozialisten und

[24] Viëtor, Georg Büchner, S. 242: „Die philosophische Darlegung des Atheismus, die er [Büchner] dem Thomas Paine in *Dantons Tod* in den Mund legt, scheint ... seinen Glauben wiederzugeben."

[25] George Seibel, Thomas Paine in Germany (The Open Court XXXIV, 1920, S. 7—14).

[26] Vgl. etwa: E. F. Haugh, The Reviviscence of Georg Büchner (PMLA XLIV, 1929); J. J. G. Kresh, Georg Büchner's Reputation as an Economic Radical (Germanic Review VIII); R. P. Rosenberg, Problems in Translation with Reference to 'Dantons Tod' (German Quart. XV, 1942); P. H. Baginski, Büchners Danton-Gestalt (Monatshefte f. d. dt. Unterricht 1937).

[27] R. Gunkel, Georg Büchner und der Dandysmus. Verlag Kemink, Utrecht 1953 (Studia litteraria Rheno-Trajectina II), XII und 108 S.

pessimistischem, aristokratischem Künstler". Gunkel ist nun der Überzeugung, daß „die ausschließlich literarhistorische Betrachtung für eine klare Deutung des problematischen Wesens Büchners nicht genügt". Deshalb nimmt er sich vor, das Werk dieses Dichters „von komparatistischem Gesichtspunkt aus" zu betrachten (S. IV). Die terminologische Verwirrung, die sich schon bei den ersten Schritten einstellt, wird mit dem Fortgang der Untersuchung immer undurchdringlicher. Überdies wagt sich der Verfasser an eine Aufgabe, der er nicht im geringsten gewachsen ist. Fast Seite für Seite lassen sich Verstöße gegen die einfachsten Regeln der philologischen Arbeit nachweisen. Die These, Büchners Haltung und Charakter seien aus der europäischen Erscheinungsform des Dandy heraus zu erklären, erbringt nach Meinung Gunkels die einfache Lösung aller scheinbaren Widersprüche, mit denen sich die Forschung so lange abgequält hat. Hier das genaue Programm (S. VII): „In der vorliegenden Arbeit werden in der Einleitung die Wesensmerkmale des Dandysmus besprochen. Im ersten Kapitel werden die Beziehungen Büchners zu den Zeitgenossen in Deutschland, Frankreich und England erörtert ... Im zweiten Kapitel werden die Einflüsse des Dandysmus auf den Dichter Büchner untersucht, im dritten und letzten Kapitel die Einwirkungen des Dandysmus auf zwei der Werke unseres Dichters und zwar *Dantons Tod* und *Leonce und Lena*." Keines der Kapitel hält einer kritischen Überprüfung stand. Der Einfluß Byrons auf Büchner wird weit überschätzt. Hier von „Seelenverwandtschaft" zu sprechen (S. 97), ist völlig abwegig. Für die Behauptungen, daß Büchners „Einstellung zum Leben ... im Grunde dandystisch war" (ebd.) und er als „ein Genußmensch" zu gelten hat (S. 55), erübrigt sich jede Diskussion. Manche der sog. „Beweisführungen" entbehren nicht der unfreiwilligen Komik. Man kann nur Th. C. van Stockum vorbehaltlos zustimmen, wenn er diese Produktion unter der Überschrift „Eine literaturwissenschaftliche Fehlleistung" (Neophilologus 1954, S. 219f.) bloßstellt[28]. Doch in diesem Zusammenhang ergibt sich noch eine Frage, die es verdient, erwogen zu werden. Aus dem ganzen Wust der Verzerrungen, den Gunkels Arbeit feilhält, könnte man versucht sein, wenigstens die Beobachtung zu retten, daß Büchners charakterologische Struktur von mancherlei Gegensätzen bestimmt ist. Natürlich wird man nicht mit Gunkel in den plumpen Fehler verfallen, an einer einzigen Briefstelle zu kleben, um dann mit einem aus dem Kontext herausgelösten Begriff zu operieren (so wie Gunkel etwa S. VIII in sträflicher Behandlung des Büchner-Briefes an Gutzkow vom März 1835 — Insel-Ausg., 6. Aufl. S. 225 — die „Gleichgültigkeit" und „Faulheit" des Dichters in erzwungenen Gegensatz zu seiner oft bezeugten „Gewissenhaftigkeit" bringt). An solchen Übertreibungen wird jedoch eine Gefahr sichtbar, der offenbar auch ernsthafte Forscher von Zeit zu Zeit erliegen: daß Aussagen in den privaten Dokumenten abstrahiert und allzu unbedenklich kombiniert werden mit dieser oder jener Aussage der Figuren im dichterischen Werk, um dann aus solcher gelegentlichen Übereinstimmung auf irgendeinen Wesenszug des Dichters zu schließen. Mit solchen Methoden wird es notwendig dazu kommen, daß man bei der Hypostasierung von Widersprüchen anlangt. Damit ist nicht nur der Dichtung Gewalt angetan, denn diese will aus ihrem eigenen Gesetz heraus verstanden werden, zu dem die einzelnen Figuren mit ihren Aussagen wohl beitragen, ohne jedoch von sich aus jeweils die Tonlage und den Sinngehalt des Ganzen allein zu bestimmen, — sondern erst recht die Persönlich-

[28] Vgl. auch die Rez. von R. Majut in German Life and Letters, N. S. vol. VII, 1954, S. 310 und F. H. Mautner in JEGPh. LIII, 1954, S. 668ff.

keit des Autors wird einem das konkrete Leben vergewaltigenden Spiel der Thesen und Antithesen ausgesetzt. Wenn persönliche Dokumente so spärlich überliefert und in ihrer Abfassung auch noch überwiegend so zweckbestimmt sind wie bei Büchner, wächst diese Gefahr, von der Konstruktion wider Willen in die Destruktion abzusinken, in beträchtlichem Maße. Biographik und Charakteristik werden hier mehr als anderswo sich mit einer Kunst des Spürenlassens begnügen müssen, wie sie nur aus geduldiger und vorurteilsloser Betrachtung der menschlichen und der künstlerischen Dinge erwachsen kann.

In Frankreich hatte die Pariser Ausgabe von Louis Westhausser schon 1889 den größten Teil von Büchners Dichtung, darunter *Dantons Tod* in der Übersetzung von A. Dietrich, bekannt gemacht. Aber erst in den letzten beiden Jahrzehnten kann von einer praktischen Auswirkung (Aufführung des *Danton* anläßlich der Festspiele von Avignon 1948 unter Leitung von Jean Vilar) und gleichzeitig von einer Belebung der literarhistorischen Forschung die Rede sein[29]. Dazu kommen neue Übersetzungen ins Französische: *Woyzeck* durch Jean Paulhan, *Lenz* durch Albert Béguin, *Dantons Tod* durch Richard Thieberger.

Die Übersetzung Thiebergers ist als Teil eines Buches veröffentlicht worden, das aus zweifachem Grunde als ein gewichtiger Beitrag zur Büchner-Forschung angesehen werden muß[30]. Zunächst deshalb, weil das Verhältnis des *Danton*-Dichters zu seinen Quellen hier noch einmal in nachdrücklicher Weise zur Diskussion gestellt wird. Gestützt auf die Vorarbeit von Viëtor[31] und Anna Jaspers[32], hat sich der Verfasser der mühevollen Aufgabe unterzogen, alle einschlägigen Partien aus Büchners Quellen (Thiers, Mignet, Riouffe und *Geschichte Unserer Zeit*) erneut zu vereinen und mit dem Text des Dramas zu konfrontieren. Das geschieht in der Weise, daß jede Replik in *Dantons Tod* numeriert wird und die gleiche Ziffer in den Parallelen der Quellentexte erscheint. Thieberger hat damit der Forschung nicht nur die Orientierung erheblich erleichtert, sondern hält gleichzeitig als literarhistorisches Problem die Frage bereit: „*La Mort de Danton* est-elle le travail d'un adroit copiste et adaptateur ou l'œuvre d'un auteur génial et indépendant?“ (S. 11). Die Antwort wird uns vom Verfasser nicht in diesem oder jenem Sinne aufgenötigt, sondern wir sollen selbst durch vergleichende Betrachtung zu einer Entscheidung gelangen. Allerdings läßt Thieberger keinen Zweifel darüber aufkommen, daß wir trotz der teilweise wörtlichen Übernahme von Einzelpartien aus den verschiedenartigsten Quellen es doch in jedem Falle mit „une œuvre homogène“ (S. 29) zu tun haben. Ein im Umfang freilich recht begrenzter Exkurs (S. 53—56) zählt die sinnfälligsten Erscheinungen der Abweichung Büchners von seinen Vorlagen auf (so vor allem die Übertragung von Reden oder Redeteilen auf eine andere Person, als es die jeweilige Quelle verlangt) und umreißt die Ausgangsposition für „une étude de style“ (S. 56), die uns Thieberger als künftiges Vorhaben verspricht.

[29] Neuere französische Arbeiten über Büchner: Victor Fleury, Georges Büchner et son temps (Revue Germanique IV, S. 405ff.); W. Weidlé, Büchner ou la fin du romantisme (Cahiers du Sud, Mai—Juin 1937); P. Westra, Georg Büchner dans ses rapports avec ses contemporains (Thèse Paris 1946).

[30] Richard Thieberger, La Mort de Danton de Georges Büchner. Presses universitaires de France, Paris 1953, 224 S. Mit 8 Faks. u. 5 Illustr.

[31] K. Viëtor, Die Quellen von Büchners Drama 'Dantons Tod' (Euphorion XXXIV, 1933).

[32] A. Jaspers, Georg Büchners Trauerspiel 'Dantons Tod'. Diss. Marburg 1922.

Aber noch in einer anderen Hinsicht ist das vorliegende Werk zu den Handbüchern zu rechnen, die jeder benutzen wird, der sich in Zukunft mit Büchner beschäftigt. Wenn man für die textkritische Arbeit an *Dantons Tod* bisher in erster Linie auf die einzige erhaltene Handschrift dieses Dramas (im Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar), auf Gutzkows Teildruck im *Phönix*, auf die Dullersche Buchausgabe von 1835 und schließlich auf das Darmstädter Exemplar dieses Druckes aus dem Besitz Stöbers (mit den Randnoten und Besserungen durch Büchners Hand) angewiesen war, so kann Thieberger nunmehr als neue Quelle ein zweites Exemplar der Buchausgabe von 1835, das gleichfalls durch Büchner korrigiert wurde, zugänglich machen. Es stammt aus dem Nachlaß von Büchners Straßburger Freund Johann Wilhelm Baum und befindet sich jetzt in Hamburger Privatbesitz[33]. Thieberger teilt Proben des Darmstädter (HE/D) und des Hamburger Handexemplars (HE/H) in Faksimile mit. Ein Vergleich zeigt, daß zahlreiche Übereinstimmungen und verhältnismäßig wenige Divergenzen bestehen. Deshalb darf die Bedeutung dieses Fundes noch längst nicht unterschätzt werden. Sie liegt zweifellos nicht nur darin, daß einige neue Lesarten zur Erörterung stehen. Vielmehr sind mit dem Bekanntwerden von HE/H eine Reihe von Folgerungen verbunden: 1. stellt also HE/D nicht einen Sonderfall dar, sondern Büchner scheint mehrfach in den Widmungsexemplaren an die Freunde auch zur handschriftlichen Berichtigung der Dullerschen Entstellungen entschlossen zu haben. 2. ist die Art der Korrektur insofern aufschlußreich, als der Dichter sowohl in HE/D als auch in HE/H offensichtlich aus dem Gedächtnis, nicht aber unter Hinzuziehung seines Manuskriptes, gearbeitet hat. 3. darf man nunmehr alle diejenigen Korrekturen als definitiv betrachten und in die kritische Ausgabe übernehmen, bei denen vollkommene Übereinstimmung zwischen den beiden Handexemplaren besteht. 4. muß der Wortlaut von Dullers Druck, soweit er weder in HE/D noch auch in HE/H eine Berichtigung erfuhr, als von dem Dichter selbst bestätigt gelten. An auffälligen Einzelheiten wäre hervorzuheben, daß auch das Exemplar aus dem Besitze Baums wie schon HE/D das *zahnlos* in der Rede des Camille (IV, 5; Insel-Ausg., 6. Aufl. S. 74) zu *zahllos* berichtigt, wogegen sich Viëtor nun also doch zu Unrecht gesträubt hat. Der Passus muß demnach heißen: *wir sollten einmal die Masken abnehmen, wir sähen dann, wie in einem Zimmer mit Spiegeln, überall nur den einen uralten, zahllosen, unverwüstlichen Schafskopf, nichts mehr, nichts weniger.* Thieberger kommentiert (S. 147f.): „Le paradoxe est voulu: *unique et multiple*; la même tête se retrouve dans tous les miroirs; toutes ces têtes d'imbéciles se ressemblent, il s'agit d'une espèce très répandue depuis toujours, d'un type très vieux, qui n'est pas pour autant *édenté*". Des weiteren leitet HE/H in Übereinstimmung mit HE/D die Replik Dantons *Fräulein Rosalie ist ein restaurierter Torso* ... (I, 5; Insel-Ausg. S. 24) mit dem Vorsatz *O laß das* ein, so daß diese Fassung als authentisch angesehen werden muß. Schließlich sei jedoch noch betont: trotz der wertvollen Hilfe, die HE/H leistet, wird der Herausgeber von *Dantons Tod* auch in Zukunft nicht ohne eigene Entscheidungen und textkritische Eingriffe auskommen. Wir erinnern nur an die Lokalisierung der Szene III, 3, die nach allen historischen wie auch dramatischen Voraussetzungen sich nur in der Conciergerie abspielen kann, während Duller *Das Luxembourg* zeigt und Büchner

[33] Der erste Hinweis auf dieses Exemplar dürfte durch H. Leippe an abgelegener Stelle (in der Zeitschrift „Merian", Darmstadt 1951, Heft 2) erfolgt sein.

in keinem der beiden Handexemplare daran etwas auszusetzen hatte. Thieberger hat sich in diesem Falle genauso wie Bergemann für eine Berichtigung entschieden.

Im letzten Teil unseres Berichts wäre des Zuwachses zu gedenken, den die Büchner-Forschung durch Arbeiten erfährt, in denen *Dantons Tod* und *Woyzeck* im umfassenden Rahmen von Untersuchungen zur Geschichte des neueren deutschen Dramas und Theaters gewürdigt werden. So findet sich eine eingehende Besprechung von Büchners Revolutionsstück in Friedrich Sengles *Deutschem Geschichtsdrama*[34] und eine ausführliche, wenn auch mehr flächenhafte als tiefdringende Interpretation des *Woyzeck* in Elise Dosenheimers Buch *Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim*[35]. Besondere Beachtung erfordert der groß angelegte Versuch Benno von Wieses, in seiner *Deutschen Tragödie von Lessing bis Hebbel*[36] den Ort zu bestimmen, an den Büchner im abendländischen Entwicklungsprozeß vom Glauben zur Skepsis zu stehen kommt. Wenn auch der Gesichtspunkt, unter dem hier an Büchner herangetreten wird, eindeutig ein ideengeschichtlicher ist, so nimmt der Verfasser sich doch die Zeit, die einzelnen Werke mit Sorgfalt auf ihre Besonderheiten auch im Umkreis des Dramatisch-Technischen zu befragen. Überdies wird an jedem Satz des Büchner-Kapitels eine ebenso selbständige wie behutsame Auswertung der neueren Forschung ersichtlich. Jede Vereinfachung der weltanschaulichen Problematik wird streng gemieden. Zentral steht dabei die immer wieder von Büchner aufgeworfene Frage, wie das Leid der Menschheit vereinbar sei mit der Welt als Schöpfung Gottes. B. v. Wiese stellt mit Nachdruck heraus, daß es in der Antwort auf diese Frage Gedankengänge der Gnosis sind, die Büchners Weltbild die religiöse Tiefe geben (S. 533). Die Welt wird bei ihm „als ein Leiden Gottes verstanden, und damit erhält auch das menschliche Leid eine sinnlich-übersinnliche Weihe, die das ganze Drama heimlich durchströmt" (S. 535). Zu dieser christlich-gnostischen Wurzel tritt bei Büchner freilich noch eine zweite, die auf antiker Überlieferung beruht und das Tragische aus der Erfahrung erwachsen läßt, „daß göttliche Maßstäbe und irdische Wirklichkeit unvergleichbar bleiben" (S. 537). Am *Woyzeck* weist der Verfasser überzeugend nach, daß wir es nicht „mit bloßer Milieudramatik oder mit einer psychologisch erklärenden Studie" zu tun haben (S. 544), sondern mit einer Dichtung, die an das religiöse Geheimnis des Tragischen rührt. Die hier entwickelten Gedankengänge dürfen doch wohl teils als eine Bestätigung, teils als eine Weiterführung der Ansichten verstanden werden, die in der Büchner-Forschung u. a. von Viëtor, Schmid, May und Oppel vertreten worden sind, — also ein beinahe überraschendes Zeichen der Übereinstimmung in der weltanschaulichen Zuordnung von Büchners Werk.

Auch Klaus Zieglers Übersicht *Das deutsche Drama der Neuzeit*[37] enthält manchen Hinweis auf Büchner, den es künftig auszuwerten gilt. Im Rahmen seiner Systematik der Erscheinungsformen des neueren Dramas spricht Ziegler von einem „atektonischen Untertypus des realistischen Dramas", der „in unmittelbarer Anknüpfung an gewisse

[34] Friedrich Sengle, Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos. J. B. Metzler, Stuttgart 1952.

[35] Elise Dosenheimer, Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim. Südverlag, Konstanz 1949.

[36] Benno von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. 2. Aufl. Hoffmann & Campe, Hamburg 1952, Kap. XXI.

[37] Klaus Ziegler, Das deutsche Drama der Neuzeit (Dt. Phil. im Aufriß, hg. v. W. Stammler, Bd. II, Sp. 949—1298).

ndlegende Formstrukturen der Shakespeareschen Tragödie" im „zweiten Sturm
. Drang" bei Büchner und Grabbe einen Höhepunkt seiner Entfaltung erreicht
. 971). *Dantons Tod* wird auf zeitgeschichtlichem Hintergrund als Beleg dafür
ommen, daß die „negative Bilanz der Zeitgeschichte ... zu einer Wesensdeutung
r Gesellschaft und Geschichte schlechthin verabsolutiert" worden ist (Sp. 1099).
„geistesgeschichtlich zwielichtige Gebrochenheit jener Epoche" hat es nach dem
eil des Verfassers mit sich gebracht, daß bei Büchner „idealistische und sensuali-
che, pantheistische und mechanistische oder gar materialistische Perspektiven
klar ineinander verschwimmen" (Sp. 1249). Unter formgeschichtlichem Aspekt
d bei Büchner der „Hang zur Aufsplitterung des dramatischen Stilgefüges in weit-
end isolierte Teilbestände" hervorgehoben (Sp. 1285). Mit Nachdruck wird uns
leutet, daß „eine Interpretation, die sich ausschließlich auf den soziologischen und
ltanschaulichen Gehalt des realistischen Dramas beschränkt, dem Ganzen und
ersten seines Wesens niemals gerecht zu werden" vermag, am allerwenigsten bei
chner, in dessen Werk das „Element einer positiven Lebensgläubigkeit und Welt-
mmigkeit" vorwiegend durch die dramatische Darstellungsform gewährleistet ist
p. 1282). Das darf nicht so verstanden werden, als ob Formanalyse und Geistes-
schichte gegeneinander ausgespielt werden könnten. Vielmehr geht es darum, eine
talität der Deutungsmöglichkeiten entstehen zu lassen, durch die sowohl jedes ein-
ne Werk in seiner künstlerischen Gestalt und Bedeutungsfülle wie auch der geistes-
schichtliche Ort Büchners genauen Umriß empfängt.

Hier kündigen sich neue Aufgaben an, die es mit sich bringen, daß die Büchner-
rschung in absehbarer Zeit kaum bei einer Erstarrung ihrer Methoden und bei
chtloser Wiederholung von tradierten Lehrmeinungen enden dürfte. In ebenso
thetischer wie historischer Betrachtung sind Form und Wuchs einer Dichtung zu
schließen, die dunkle Jahrzehnte überdauert hat.

Besprechungen.

Arnulf Perger, Grundlagen der Dramaturgie. Graz—Köln 1952, Böhlau. 323 S.

Die Bemühungen um eine Dramaturgie aus der doppelten Perspektive des Dichters und der Bühne sind durch die Untersuchungen Pergers ein gutes Stück vorangekommen, wobei der methodische Gewinn bisher freilich größer war als das Gewicht der sachlichen Befunde. Pergers Arbeit „Einortsdrama und Bewegungsdrama", die auch der vorliegenden Dramaturgie zugrundeliegt, ist seit ihrem Erscheinen im Jahre 1929 noch kaum diskutiert worden, obwohl sie unter dem Blickpunkt der räumlichen Gestaltung so manche Frage der dramatischen Komposition in ein ganz neues Licht gerückt hat. Die Zurückhaltung der Forschung erscheint aber verständlich, weil die Probe auf das Exempel der neuen dramaturgischen Maßstäbe noch keineswegs befriedigt. Ein an sich fruchtbarer Ansatz bleibt unergiebig, weil er noch allzu sehr durch die Hypothek der unhistorisch-normativen Dramaturgie belastet ist. Die Pergersche Unterscheidung zweier gegensätzlicher Gestaltungsprinzipien, die das Leben einmal im „Ausschnitt", das andere Mal im „Rundblick" erfassen, erscheint in doppelter Bedeutung „zeitlos": der Verf. glaubt, daß beide Grundformen zu verschiedenen Zeiten nebeneinander bestanden haben, ja, daß ein und derselbe Dichter sich beider Möglichkeiten bedient habe, und er versäumt es zum andern, das Raumproblem auf den so eminent stilbildenden Wandel der Zeitauffassung zu beziehen. Was Perger in diesem Punkt zu sagen hat, bleibt absolut vordergründig. Er trennt lediglich die „realillusionistische" Zeitfiktion der Antike, das dem Zuschauer vertraute unmerkliche Verstreichen der Zeit, vom „Langlauf" des Bewegungsdramas, das aber im Grunde den gleichen Illusionsanspruch zu erfüllen hat. Dem Publikum früherer Jahrhunderte, meint Perger beispielsweise, „waren Ortssprünge über Länder im allgemeinen wohl schwerer zuzumuten als uns, die wir mit Bahn- und Autominuten, mit Flugstunden rechnen". Die Zeitfiktion richte sich bei größerem Ortssprung „nach der praktischen Möglichkeit der Distanzüberwindung". Aber das Beispiel, das der Verf. dann selbst beibringt, der erste Akt von *Antonius und Cleopatra*, wo der Schauplatz zweimal zwischen Alexandria und Rom wechselt, ist der beste Gegenbeweis: kein Zuschauer wird das Gefühl haben (oder sorgfältig errechnen), daß zwischendurch allemal ein paar Wochen verstrichen sind. Viel schärfer hat schon 1921 Martin Luserke (in seinem Buch „Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele") die gegensätzliche Zeitauffassung in der Antike und bei Shakespeare beschrieben: das antike Drama hat, genau besehen, keine Einheit der Zeit, sondern überhaupt keine Zeit, denn das besondere, in der Zeit fixierte Ereignis ist als solches sekundär und nur äußerer Anlaß der Ausdeutung, der gläubigen Verkündung. Perger gibt diesen Sachverhalt indirekt zu, wenn er den antiken Schauplatz als bloßen „Besprechungsort" charakterisiert, auf die „Entfaltung des schon Bestehenden" verweist und schließlich daran erinnert, daß die Vertrautheit des antiken Zuschauers mit der dramatischen Stoffwelt überhaupt keine Neugier aufkommen ließ. Auch die Trennung der Handlung von den Charakteren, den Verzicht auf eine psychologische Begründung des Geschehens, hat der Verf. zwar registriert, aber nicht ausgewertet. Beharrlich hält er an der These fest, daß die räumliche Konzentration des Einortsdramas auch einen größeren Grad der Spannung gewährleiste.

Halten sich bei der Erörterung der antiken Dramaturgie Licht und Schatten noch annähernd die Waage, so erweisen sich die Maßstäbe des Verfassers gegenüber Shakespeare als absolut untauglich. Für die „kunstvolle Zeitlichkeit" (Luserke), für die szenische Erhöhung der ineinander verflochtenen Handlungsstränge ins Poetisch-Phantastische, für die rhythmische Komposition, die auch das Unerhörte in der Wirklichkeitsschicht eines verzauberten Spiels wieder glaubhaft macht, kurzum: für das Schweben zwischen zwei Wirklichkeiten und die daraus resultierende

ganz andersartige Illusion des großen Magiers der Bühne hat Perger offenbar kein Gefühl. So ist es denn auch nur begreiflich, daß seine Dramaturgie die alteingeschleppten Bedenken vor allem gegen die sprunghafte Motivation Shakespeares, gegen die lückenhafte Kausalität im *Othello*, im *Lear*, in *Romeo und Julia* abermals geltend macht. Überhaupt — und das ist der entscheidende Einwand — erschöpft sich der Begriff des „Bewegungsdramas" fast ganz in der Negation. „Nicht-Einortsdrama" oder wie Perger selbst sagt „Vielortsdrama" wäre die angemessene Bezeichnung für den von ihm entwickelten technischen Gegensatz. Er ergibt für das Vielortsdrama kaum mehr als eine gewisse Freizügigkeit in der Stoffwahl, in der Handlungsführung und Charakterologie. Die darüber hinausgehenden Prädikate bleiben durchweg fragwürdig. Wer wollte etwa Büchner „das Gefühl ungebändigter Freiheit" zusprechen, „sich in die Weltweite mengen zu können", oder die „Herrscherlust . . ., sich den Makrokosmus dienstbar zu machen", die nach Perger den Bewegungsdichter beseelen? Mit der an sich sehr wesentlichen Feststellung, beim Bewegungsdrama löse jeder Schauplatzwechsel die Empfindung von mitgelebter Motorik aus, manövriert sich der Verf. in eine verhängnisvolle Sackgasse, weil er auch das Guckkastentheater, den bloßen Bildwechsel mit Hilfe des Vorhangs, gelten lassen möchte. Hier kann doch von „miterlebter Motorik" nicht mehr die Rede sein, da die Bewegung, wie der Verf. zugeben muß, allemal schon abgeschlossen ist und unsichtbar bleibt. Wie aber sollen wir — unter der Signatur des Raumwechsels — die Bemerkung verstehen, daß der Ortsreichtum des elisabethanischen Dramas dem Passionsspiel nicht viel nachstehe?

Nun, es ist gewiß kein Zufall, daß uns als typische Ausprägungen der beiden Grundformen das antike Drama und das mittelalterliche Passionsspiel präsentiert werden, eine Hochform also und eine kunstlose Frühform. Das schematische Merkzeichen der „Ortsflüchtigkeit" bewirkt, daß auch Werke wie *Götz von Berlichingen* und der zweite Teil des *Faust* dem Bewegungsdrama zugeschlagen werden, unbekümmert um die Tatsache, daß im einen Fall die Verkennung der Shakespeareschen Komposition, im andern Fall die Abkehr von der Bühne überhaupt die bestimmenden Formprinzipien waren.

Gegen alle diese Einwände könnte der Verf. seine Versicherung wiederholen, daß beide Grundformen nur als „Urphänomene" verstanden sein wollen, die ganz rein empirisch kaum nachzuweisen sind: häufig komme es zu einer Vermählung der beiden Anlagen, wobei das Verhältnis ihrer Merkmale den Ausschlag gebe („wie Kälte und Wärme sich nur graduell voneinander scheiden, in ihren Extremen eigene Zonen bilden"). In solchen Einschränkungen bestätigt sich das Dilemma aller Typologien, die Auflösung des Stilbegriffes ins Quantitative, in eine Skala der „Anteile", die für die polaren Typen nicht mehr charakteristisch ist. In dieser „Morphologie der Grundformen" erscheint Schiller als der Baumeister, Kleist als Vollender des „Mischstils", während für Shakespeares *Othello* — als ein „Konzentrationsdrama auf einem Ortskomplex" — und auch *Macbeth* der Einfluß der antiken Tragödie beansprucht wird.

Aufs Ganze gesehen erbringt der vorliegende Versuch, statt eines Registers aller dramaturgischen „Möglichkeiten" den Nachweis besonderer Affinitäten zu liefern, nicht den erhofften Gewinn, weil über der typologischen Betrachtungsweise die historische Stilkunde zu kurz kommt. Der neue theaterwissenschaftliche Ansatz und die Anleihen bei der herkömmlichen Dramaturgie, die über weite Strecken des Buches dominieren, bleiben unverbunden, soweit sie sich nicht sogar gegenseitig in Frage stellen. Die als Beispiele herausgehobenen Formen und Stilmittel haben durchweg ihre ganz bestimmte historische Stelle, können aus ihrem einmaligen geistesgeschichtlichen Klima nicht abgelöst werden und taugen somit wenig für eine allgemeine Dramaturgie. Das freilich nicht heißen soll, daß auf dem von Perger eingeschlagenen Weg brauchbare Einsichten auch künftig nicht zu erhoffen seien.

Hamburg Diedrich Diederichsen

Emil Bebler, Gottfried Keller und Ludmilla Assing. Zürich 1952, Rascher. 182 S. und 3 Abbildungen.

Emil Bebler (1883—1954) war kein zünftiger Literarhistoriker sondern Generaldirektor der „Schweizer Rückversicherungsgesellschaft". Das vorliegende Buch ist also das Werk eines Liebhabers biographischer Studien und zwar, wie gleich hinzugefügt werden darf, eines Liebhabers im besten, wissenschaftlich und darstellerisch vollgültigen Sinne des Wortes. Von der Überzeugung ausgehend, daß man Ludmillas Verdienste um Gottfried Keller, sowie dessen freundschaftliche Hochschätzung der gescheiten und herzhaften Frau im biographischen Schrifttum meist unterschätzt finde, gibt er an der Hand des Briefwechsels zwischen ihr und ihrem verehrten Zürcher Freunde ein ebenso sorgfältiges und eindringliches wie liebevolles Wesens- und Lebensbild der Nichte Varnhagens. Mit Recht weist er von vornherein darauf hin, daß man Kellers Verhältnis zu ihr nicht gerecht werden könne, wenn man glaube, er habe seine Beziehungen zu ihr nur ihres Onkels wegen gepflegt. Hat sie doch nach Varnhagens Tod bis zu ihrem eigenen, tragischen Ende, also zwischen 1858 und 1873, von Keller nicht weniger als dreiundzwanzig Briefe bekommen, darunter viele sehr gewichtige und vertrauliche, denen man anspürt, daß Keller nicht bloß aus Dankbarkeit für die verständnisvolle Förderung, die er während seiner bösen Berliner Jahre *in ihren traulich feinen und literarhistorischen Räumen* von ihr hatte erfahren dürfen, sondern aus wirklicher Hochschätzung namentlich auch der mutigen literarischen Testamentsvollstreckerin Varnhagens die freundschaftliche Beziehung zu ihr aufrecht erhalten hat. Allerdings lag ihm ihre ziemlich betriebsame und intellektuelle Art an und für sich nicht besonders (im Unterschied etwa von Marie Exners charmanter Fraulichkeit) und er hat ihr, nach seiner Art anmutig spottend, manchmal etwas zu schlucken gegeben; aber er ist ihrem im Grunde tüchtigen Wesen doch immer gerecht geworden und *man vernimmt aus allen Briefen Kellers an Ludmilla . . . einen Herzenston*, wie der kluge Rodenberg sagt, der beide so gut kannte. Es will auch gerade bei einem Mann wie Keller außerordentlich viel heißen, daß er bei seinem Abschiedsbesuch in Berlin Ludmilla von seiner unglücklichen Liebe zu Johanna Kapp erzählte (was Bebler merkwürdigerweise unerwähnt läßt).

Die Konzentration des überreichen Materials, insbesondere der Briefauswahl, durch Bebler ist vorbildlich. Darüber hinaus müßte aber eigentlich eine vollständige und durch den Abdruck der auf Keller bezüglichen Stücke aus dem Briefwechsel von Ludmilla und Palleske ergänzte Ausgabe des Briefwechsels zwischen Keller und Ludmilla erscheinen. Namentlich durch eine solche Ergänzung würde erst ganz deutlich werden, wie wesentlich Ludmilla, trotz ihrer damenhaften Empfindlichkeit gegen *derbe und allzu kräftige Ausdrücke*, den Goldgrund von Kellers Menschengestaltung verstanden hat. (Es müßte freilich ein Wunder geschehen, wenn diese Ergänzung möglich würde; denn der Briefwechsel zwischen Ludmilla und Palleske ist mit dem gesamten Handschriftenbestand der Varnhagensammlung der früheren Preußischen Staatsbibliothek an seinem schlesischen Bergungsort verschollen.) Zur Zeit findet man die verhältnismäßig vollständigste Veröffentlichung des Briefwechsels von Keller und Ludmilla im zweiten Band der Zürcher Ausgabe der „Gesammelten Briefe Kellers" (Bern, Benteli 1951, S. 39—135). Dort ist Kellers Forderung (vergleiche seinen Brief vom 24. 10. 72 an Ludmilla) ziemlich weitgehend erfüllt, daß *die Briefe der Dame* nicht fehlen dürfen; *man fährt sonst immer im Nebel herum, da man nicht weiß, was die andere Partei wert ist.*

Wer alle diese menschlich und zeitgeschichtlich so reizvollen Dokumente studiert, wird sich in dem Eindruck bestätigt finden, daß es Bebler vorzüglich gelungen ist, die beiden *sonderbaren* Briefpartner (um einen von Ludmilla bevorzugten Ausdruck zu gebrauchen) als recht eigentlich liebenswürdige Menschen seinen Lesern nahezubringen. Und es ist tief zu bedauern, daß wir von ihm, der schon in einer früheren Veröffentlichung die persönlichen Beziehungen von Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Kinkel auf Grund ihres Briefwechsels dargestellt hat, keine Früchte seiner Charakterisierungskunst mehr erwarten dürfen.

Ludwigsburg Erwin Ackerknecht

Hans Grellmann, Goethes Wirkung in Finnland. Von Porthan bis Lönnrots Tod. Helsinki 1948, Suomalainen Tiedeakatemia. 184 S. (Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Ser. B, Tom. 61, 3.)

Die posthum von der Finnischen Akademie der Wissenschaften herausgegebene Arbeit des 1945 einer Verwundung erlegenen Greifswalder Dozenten für Finnlandkunde, Hans Grellmann, von dem wir u.a. eine kleine, zuverlässige, wenn auch im ganzen etwas unkritische Darstellung der finnischen Literatur bis zu Beginn der 30er Jahre besitzen[1], füllt eine Lücke in der Goethe-Literatur aus[2]; ein zweiter Teil, der den ungleich bedeutungsvolleren Zeitraum von 1884 bis zur Gegenwart zu behandeln hätte, harrt vorerst noch des Bearbeiters. Bedeutsam ist Grellmanns Schrift schon allein dadurch, daß der Verfasser sämtliche, ihm bei der Abfassung (ca. 1942—44) zugänglichen zeitgenössischen Zeugnisse (Gespräche, Tagebücher, Briefe, Zeitschriftenaufsätze, Zeitungsartikel) herangezogen hat. Die wichtigsten der hier mitgeteilten Dokumente sind zwar schon früher innerhalb der Goethe-Literatur publiziert worden, aber all diese Zeugnisse erhalten doch erst jetzt, im Zusammenhang der Wirkungsgeschichte, ihre volle Beleuchtung und ihre echte Resonanz. Das gilt vor allem auch für den eindrucksvollen Bericht des finnischen Arztes Ilmoni über seinen Besuch bei dem fast achtzigjährigen Goethe, eine Tagebuchnotiz, die ohne Zweifel zu den wertvollsten Aufzeichnungen zu zählen ist, die wir über den alten Goethe überhaupt besitzen[3].

Den Hintergrund der Grellmannschen Darstellung bilden der politische Weg des finnischen Volkes, die Entwicklung des Nationalgedankens seit den Tagen der Romantik, die langsame, doch unaufhaltsame Verschiebung des Verhältnisses zwischen den beiden Landessprachen. Dieser das kulturelle Schicksal Finnlands für absehbare Zeit bestimmende Vorgang spiegelt sich deutlich auch in den auf finnischem Boden entstandenen Goethe-Übertragungen wider: von 1801 bis 1831 wurden dort ausnahmslos schwedischsprachige Übersetzungen publiziert, erst im Todesjahr Goethes „kam die erste finnischsprachige Übertragung [einzelner kleiner Gedichte] zum Abdruck"[4], zu einem Zeitpunkte, da mit Ausnahme von *Faust* I, den *Wahlverwandtschaften* und *Dichtung und Wahrheit* die wichtigsten Werke Goethes bereits vollständig ins Schwedische übersetzt waren. Da dieser Sachverhalt, den man kennen muß, um das Ausmaß des im finnischen Sprachbereich in der zweiten Hälfte des 19. und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Nachzuholenden zu verstehen, bei Grellmann nur ungenügend zum Ausdruck kommt, nenne ich hier einige Jahreszahlen für die jeweils erste vollständige Übertragung mehrerer Werke Goethes ins Schwedische und Finnische, die zeigen, daß die finnischsprachigen Übersetzungen teilweise mehr als ein Saeculum später entstanden sind:

Götz von Berlichingen: schwed. 1814, finn. 1899
Die Leiden des jungen Werthers: schwed. 1783, finn. 1904 (!)
Iphigenie auf Tauris: schwed. 1818, finn. 1910
Egmont: schwed. 1787, finn. 1896
Tasso: schwed. 1819, finn. 1913
Hermann und Dorothea: schwed. 1823, finn. 1929.

[1] H. G., *Finnische Literatur*. Breslau 1932 (Jedermanns Bücherei).

[2] Der Aufsatz von Kanerva Koskinen: *Goethe in Finnland. Historischer Überblick* (ZfdPh 57, 1932, S. 32—45) gibt nur einen ersten Umriß des von Grellmann neu aufgegriffenen Themas. In Grellmanns Literaturverzeichnis ist übrigens Koskinens Arbeit falsch mit „Goethe und Finnland" zitiert (S. 119).

[3] Hans Gerhard Gräf hatte sie unter dem Titel *Nachträge zu Goethes Gesprächen* im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft Bd. 9, 1922, S. 276, in der Übersetzung von Tyra Hjelt bereits veröffentlicht, doch enthält sie leider — wie der Vergleich mit Grellmanns Wiedergabe ausweist — einen sinnentstellenden Svezismus: Goethe wird da als „merkwürdiger Mann" bezeichnet, gemeint ist aber: bemerkenswerter Mann; Grellmann übersetzt „berühmt", was auch nicht die Sinnmitte dieser Stelle trifft.

[4] Grellmann S. 53.

Schon diese kleine Gegenüberstellung läßt erkennen, daß von einer Wirkung Goethes auf eine nur finnischsprachige Öffentlichkeit frühestens am Anfang unseres Jahrhunderts gesprochen werden kann; indessen sollte man hierbei bedenken, daß die deutsche Sprache in Finnland seit den Tagen des Luther-Schülers Michael Agricola das Lateinische zu verdrängen begonnen hatte und allmählich zur führenden großen Kultursprache aufgestiegen war, daß also das literarisch gebildete Publikum dieses Landes seit eh und je die deutsche Literatur im Original zu lesen vermochte. Grellmann, der auf die Stellung der deutschen Sprache in Finnland viel zu wenig eingeht, obwohl ihre dominierende — bis zum Ende des zweiten Weltkriegs beibehaltene — Rolle kaum überschätzt werden kann, erwähnt, daß „die früheste Aufführung eines Goethischen Dramas ... die Aufführung des Faust durch eine deutsche Truppe im Jahre 1836 oder 1837 gewesen zu sein" scheint (S. 111). Es dürfte zu diesem Zeitpunkt kaum ein anderes nicht-deutschsprachiges Land gegeben haben, in dem *Faust* I auf Deutsch aufgeführt und — dessen darf man sicher sein — sprachlich verstanden worden ist.

Grellmann schildert eindringlich das Verhältnis der sog. Åbo-Romantik und Helsingfors-Romantik zu Goethe, in deren Kreisen immer wieder einzelne ein über bloße Verehrung hinausgehendes Verständnis für die Tiefe des Goetheschen Genius aufbringen. Eine gewisse Entfremdung setzt dann allgemein mit dem Beginn der „nationalen Sammlung" ein, indem man sich die gegen Goethe vorgebrachten Argumente ihres Wortführers, des Hegel-Schülers Snellman, überall zu eigen macht. Es sind dies im Grunde die gleichen Vorwürfe, welche die Jungdeutschen Goethe gemacht haben. So schreibt Snellman im Jahre 1842 in seinem Buch *Deutschland, Schilderungen und Urteile von einer Reise*: *In Berlin spricht man so viel über 'schöne Seelen', 'zartes Wesen', 'harmonische Bildung', daß einen alles das anekelt. Das ist der Goethianismus, der da rast. Man will wie er die Welt ihren Gang gehen lassen und nur sich nach innen wenden, harmonisch, wie es heißt, sein eigenes kleines Ich zur schönen Ruhe und Schlichtheit des griechischen Kunstwerkes heranbilden. Aber man ist nicht konsequent in diesem subtilen Egoismus* ... Ein Jahrzehnt später sind solche Gedankengänge dann allgemein bestimmend geworden; der Literaturkritiker Elmgren äußert zur Übersetzung der *Natürlichen Tochter* (ins Schwedische): *Es ist schon eine lange Zeit her, daß Goethe ... als Dichterkönig geschätzt wurde. In Finnland sind vielleicht zwei Jahrzehnte seitdem verflossen; zum mindesten weiß die neue Generation schon wesentlich weniger von Goethe als die alte, deren Jugendzeit mit der Glanzperiode des Goethekults zusammentraf. Goethe besitzt im allgemeinen eine maßvolle Kälte, eine epische Interesselosigkeit, die den Leser vornehm von sich stößt und der Teilnahme den richtigen Abstand gibt.* Von da bis zum Beginn einer objektiven Würdigung von Goethes Persönlichkeit war es freilich ein langer Weg, der eigentlich erst in unserem Jahrhundert begangen worden ist; man denke an die Goethe-Arbeiten V. A. Koskenniemis[5].

Wertvoll durch die detaillierte Untersuchung des Materials ist jenes Kapitel bei Grellmann, in dem er den Nachweis führt, daß uns tatsächlich keine einzige direkte Äußerung Runebergs über Goethe überliefert ist[6] und daß jene, „die als eine solche angesehen werden könnte, ... ein Mißverständnis von seiten des Berichterstatters" ist (S. 59).

Bei der Darstellung der Diskrepanz zwischen den Feiern zu Goethes und Schillers hundertstem Geburtstage in Finnland hätte man sich einen Seitenblick auf Deutschland gewünscht, wo die Dinge ja ähnlich lagen: „Was Goethe nicht erreichte, wurde Schiller zuteil: einhellig schlug ihm die tiefste Sympathie entgegen. War Goethes hundertster Geburtstag unbemerkt vorübergegangen, so erlebte nun derjenige Schillers eine Kundgebung von größter Eindringlichkeit; es war, als ob das ganze geistige Leben einen besonderen Aufschwung bekommen hätte"[7]. Hinzu

[5] Vgl. dazu: Hans Fromm, *Eine finnische Goethe-Biographie*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 24, 1950, S. 408—12.

[6] Damit wird Koskinens von schmalerer Grundlage her getroffene diesbezügliche Feststellung bestätigt (a.a.O., S. 35).

[7] Grellmann S. 98. Man denke doch nur an die Worte Viktor Hehns: „... man darf behaupten:

kommt, was Grellmann nicht nachdrücklich genug betont, daß damals Finnlands kulturelles Leben trotz aller Gegenbestrebungen ausschließlich von der schwedischsprachigen Oberschicht bestimmt wurde, deren Blick auf das Stammland im Westen gerichtet war; da aber hatten feierliche Eloquenz, rhetorische Pathetik und patriotischer Idealismus schon lange eine feste Heimstatt, weshalb dort ein Esaias Tegnér zum gefeiertsten Dichter aufsteigen konnte, aber auch die Wirkung Goethes in diesem Lande besonders gering war, wenn man einmal vom modebedingten „Werther-Fieber" absieht. Hier werden manche Verbindungsfäden von Grellmann übersehen oder nicht deutlich genug aufgezeigt, während eine Reihe von rein biographischen Einzelheiten, die mit dem Thema in keinerlei Zusammenhang stehen und auch dem zeitgeschichtlichen Hintergrund keine schärfere Kontur zu geben vermögen, durchaus entbehrlich gewesen wären.

Im ganzen vermittelt Grellmanns gründlich aus den Quellen gearbeitete Studie ein Bild, das die positiven und negativen Seiten der Goethe-Rezeption im äußersten Nordosten Europas anschaulich macht, so daß all die allgemein gehaltenen Äußerungen, mit denen wir uns zum Teil bisher begnügen mußten, jetzt nicht mehr daneben bestehen können[8]. Und doch bietet Grellmanns Arbeit bei aller Sachkenntnis weniger als man erwarten durfte: eine eigentliche Geschichte des Goethe-Bildes und der Ursachen seiner Entwicklung wird uns nicht gegeben. Vielleicht ist die Arbeit allein deshalb trotz all ihrer Verdienste schwächer ausgefallen, weil sich Grellmann keine bestimmt formulierten, scharf zupackenden Fragen gestellt hat, so daß manches unnötige biographische Detail wuchert, wo wir lieber eine Antwort auf Fragen gesehen hätten wie etwa folgende: weshalb übersetzte der und der gerade Goethe; warum traf er — durch seine Übersetzung — diese Auswahl; was bedeutete ihm selbst das übertragene Stück; was wollte er der literarisch interessierten Öffentlichkeit damit sagen usw. Durch die Beantwortung solcher und ähnlicher Fragen hätte gerade in diesem verhältnismäßig überschaubaren Bereich eindeutig gezeigt werden können, daß ein übersetztes Werk nicht auch schon ein durch echte Aufnahme wirkendes ist, daß es durchaus als unbewältigtes Phänomen in einem Land existieren und seines Entdeckers, seiner Wirkungsstunde harren kann. Wurden doch im 19. Jahrhundert nicht nur solche Goetheschen Werke ins Schwedische und Finnische übersetzt, die der eigenen Aufnahmefähigkeit am meisten entgegenkamen — man denke: Übertragungen aus dem *Divan* ins Schwedische im Jahre 1830! —, allein es blieben jene anderen auch übersetzten Dichtungen ohne jedes Echo. Eine wie auch immer geartete Resonanz fanden die Werke des jungen oder doch vorklassischen Goethe (*Werther*, *Götz*, *Egmont*, *Faust* I); an dieser Stelle hätte Grellmann in dem von ihm vorgelegten Material Ansätze zu einem ganz bestimmten Goethe-Bild finden können, wie es sich in Finnland besonders in der Zeit des erwachenden Nationalgefühls allmählich herausformte und das — bei verwandten politischen Tendenzen — demjenigen des Jungen Deutschland erstaunlich ähnlich sah. Erst dadurch, daß man zwischen bloß passiver Rezeption und aktiver Aufnahme, die das eigene Wollen beflügelt oder die eigene Existenz verwandelt, streng scheidet, kann der entscheidende Übergang von der Übersetzungs- zur Wirkungsgeschichte deutlich gemacht werden. — Auf der anderen Seite zieht Grellmann bisweilen einen etwas vorschnellen Schluß, so z. B., wenn er aus der Tatsache, daß 1819 zwei finnische Studenten gemeinsam eine Abhandlung über die *Farbenlehre* in lateinischer Sprache verfaßt haben, folgert, daß „in Finnland schon frühzeitig von gelehrter Seite auch ein besonderes wissenschaftliches Interesse, und zwar auf naturwissenschaftlichem Gebiet, für Goethe vorlag" (S. 35). Man sieht die Dinge doch wohl richtiger, wenn man feststellt, daß damit der *Farbenlehre* keineswegs der Boden in Finnlands geistiger Welt bereitet war und daß wir diesen Vorgang nur als

das hundertste Jahr nach Goethes Geburt bezeichnete den tiefsten Stand seines Ansehens in der Nation! Es war von der Nichtachtung fast bis zur Verachtung gesunken."

[8] Ich meine hier den Aufsatz von Fredrik Böök: *Goethe und die skandinavische Welt* (Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 18, 1932, S. 52—56); ferner die Ausführungen von Fritz Strich in seinem Buch: *Goethe und die Weltliteratur*, Bern 1946, wo es auf S. 222 heißt: „Aber er [Goethe] hat im Norden doch niemals so tief gewirkt wie in anderen Literaturen Europas."

Kuriosum zu werten haben. Bei Grellmann ist an keiner Stelle später mehr von diesem Werk die Rede; und es mag im Gegenteil zu denken geben, daß die *Farbenlehre* bis heute weder in schwedischer noch in finnischer Sprache vorliegt, ja daß nicht einmal eine gekürzte Übersetzung existiert.

Schließlich ist anzumerken, daß Grellmann in bezug auf Goethe häufig reichlich klischeemäßige Wendungen gebraucht, die eigentlich einer überwundenen Epoche angehören sollten (z.B. „indem er dem greisen Olympier Auge in Auge gegenübertrat" S. 34; Ähnliches öfter). — Störend machen sich auch mehrere Svezismen bemerkbar. — Eine Reihe von Druckfehlern, Wortauslassungen und falschen Silbentrennungen geht zu Lasten des finnischen Druckers.

Als Anhang hat Grellmann seinem Buch einen vortrefflichen „Gesamtkatalog der in Finnland übersetzten Dichtungen Goethes" beigegeben; dieser verzeichnet die bis zum Abschluß der Arbeit vorhanden gewesenen Übertragungen vollständig und genau in alphabetischer Reihenfolge der Titel und Gedichtanfänge, wobei sich noch einmal mit aller Deutlichkeit ergibt, daß die Masse des ins Finnische Übersetzten (ca. 95%) in den Zeitraum fällt, den der Verfasser des zweiten Teils dieser Wirkungsgeschichte zu behandeln hätte; in ihm müßten dann Übersetzerpersönlichkeiten wie Eino Leino, Volter Kilpi, Otto Manninen, Veikko Antero Koskenniemi, Uuno Kailas und Arvi Kivimaa, die alle in der Geschichte der finnischen Dichtung einen auszeichnenden Platz einnehmen, im Mittelpunkt der Darstellung stehen[9].

Hamburg — Helmut Henning

Erich Kunze, Die deutschen Übersetzungen finnischer Schönliteratur. Bibliographie mit einer Einführung. Helsinki 1950, Suomalainen Tiedeakatemia. 189 S. (Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Ser. B, Tom. 63, 3.)

Daß die vorliegende Bibliographie ein dringendes Desiderat war, beweist u.a. das Finnland-Sonderheft der angesehenen Schweizer Zeitschrift Atlantis (Februar 1950), in dem sich eine *Deutsche Finnlandbibliographie* — in Form von Hinweisen auf in deutscher Sprache publizierte Übersetzungen — findet, die zum Haarsträubendsten gehört, das dem Rezensenten je vor Augen gekommen ist[1]. Kunzes Arbeit stellt dagegen geradezu den Idealfall einer Bibliographie dar, da sie — von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen — ausschließlich auf Autopsie beruht; so kann hier wirklich von „Bücherbeschreibung" die Rede sein, was angesichts mancher schnell auf den Markt geworfenen bibliographischen Kompilationen aus zweiter Hand durchaus hervorgehoben zu werden verdient. Die Präzision und Gründlichkeit der Titelaufnahme, die mit allen Feinheiten bibliographischer Darstellung arbeitet, wird am besten durch die Tatsache gekenn-

[9] Was Heinz Kindermann in seinem Buch *Das Goethebild des XX. Jahrhunderts* (Wien—Stuttgart 1952) für unseren Zusammenhang zu bieten hat (etwa S. 698—99), ist schon deshalb fragwürdig, weil er natürlich völlig aus zweiter Hand leben muß; der Vergleich Koskenniemis mit Barker Fairley, den er dort anstellt, ist alles andere als überzeugend für den, der Koskenniemis Arbeiten im Original kennt. — Daß die finnischen Namen in Kindermanns Werk rund ein dutzendmal falsch geschrieben werden, nimmt man bei in Deutschland gedruckten Büchern nachgerade als ein anscheinend unvermeidliches Übel hin.

[1] Da sie nicht signiert ist, kann nur vermutet werden, aus wessen Feder sie stammt. Diese Vermutung unterbleibe hier. Dort wird z.B. behauptet, daß Linnankoskis Roman *Das Lied von der glutroten Blume* 1936 zum erstenmal in deutscher Sprache veröffentlicht wurde, während diese Ausgabe in Wahrheit nur die vierte Auflage einer bereits 1909, dann 1921 und 1922 erschienenen Übersetzung darstellt. Da ist ferner die Rede von Otto Manninens „Lappland-Romanen und Gedichtsammlungen", was besagt, daß der Verf. Otto und Eero Niilo Manninen zu einer Person verschmilzt. Was würden wir wohl über einen Ausländer denken, der die deutsche Literatur zu kennen vorgibt und dann Gottfried und Paul Keller für den gleichen Schriftsteller hält?

chnet, daß sich außer einer geringfügigen Vornamensverschreibung[2] kein einziges Erratum det und daß die angestrebte Vollständigkeit — wenigstens für die selbständig erschienenen ersetzungen — nahezu erreicht worden ist[3]. Auf den Umstand, daß sich „das Bild freilich an zelnen Punkten wesentlich geändert hätte", wenn Kunze auch in Zeitschriften veröffentlichte ersetzungen berücksichtigt hätte, ist schon hingewiesen worden[4]. Es wäre zu erwägen, ob ht eine spätere Ergänzung auch die in finnischen und deutschen Musikverlagen publizierten dichtübertragungen der finnischen Kunstdichtung verzeichnen solite[5]. Dadurch würden nche Autoren, die wir bei Kunze nicht finden, neu ins Blickfeld treten (z. B. Saima Harmaja, mari Vuorela), andere um einige Züge bereichert werden. Auf jeden Fall aber ist uns durch unzes Bibliographie ein wirklich zuverlässiges Hilfsmittel zur bücherkundlichen Orientierung wie zur Erhellung der Wirkungsgeschichte der finnisch-deutschen Kulturbeziehungen in die nd gegeben worden.

Den ersten Teil solcher Wirkungsgeschichte legt der Verfasser in seiner „Einführung", die in rer methodischen Bedeutsamkeit bereits zureichend erörtert worden ist[6], selbst vor; darüber naus kündigt er einen zweiten Teil an[7], „der die geschichtlichen Zusammenhänge, die pro-ressiven und die rückschrittlichen Tendenzen bei der Aufnahme finnischer Schönliteratur im eutschen Sprachbereich"[8] behandeln soll. Dieser Satz läßt erkennen, daß Kunze, was auch hon in seiner von reichen Kenntnissen zeugenden „Einführung" an mehreren Stellen zum usdruck kommt, leider eine durchaus entbehrliche Anlehnung bei den vereinfachenden ge-chichtsphilosophischen Schemata des dialektischen Materialismus sucht, wie er heute im Bereich er Literaturwissenschaft am geistvollsten — deshalb aber nicht minder anfechtbar — von eorg Lukács vertreten wird. Bessere Dienste hätten da dem Verfasser, wenn es für seine rbeit sozusagen „programmatischer" Termini überhaupt bedurft hätte, die Begriffe Kontinuität nd Diskontinuität geleistet. „Kontinuität ist" aber, wie es Karl Löwith jüngst formuliert hat, mehr als ein bloßes Weitergehen und weniger als eine fortschrittliche Entwicklung, weil sie nicht uf der selbstgefälligen Annahme beruht, daß der ganze Geschichtsverlauf den Zweck gehabt abe, zu unserer gegenwärtigen Mittelmäßigkeit als seinem Ziel und seiner Erfüllung zu führen"[9]. us dieser Sicht heraus werden von Kunze auch soziologische Termini in die Darstellung ein-ezogen, die nicht an sich, jedoch durch die ihnen beigegebene Wertung zum Widerspruch heraus-rdern. Wenn Koskenniemis frühe Lyrik als „charakteristisch für die Spätreife und Krisis der ürgerlichen Literatur überhaupt" bezeichnet wird, dann liegt hier offensichtlich eine unzu-ässige Generalisierung mit negativem Vorzeichen in dem Wort „überhaupt", dem die Wirkung ommunizierender Röhren eignet, durch welche die so verschiedenartigen und ungleichzeitigen erläufe bürgerlicher Kulturentwicklung in den einzelnen Ländern auf einen Nenner gebracht erden.

[2] S. 99 Z. 4 v. o.: Helena Federn-Schwarz statt: Helene.

[3] Für den Zeitraum, auf den sich die Bibliographie erstreckt (bis 1948 einschließlich), ist zu ergänzen: S. 59: *Finnland. Reich des Nordens. Berichte und Erzählungen finnischer Dichter.* Mit 16 Lichtbildern. (Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens.) Stuttgart 1942. 144 S. 8°. — S. 87: Viljo Kojo: *Von Bauern, Fischern und Käuzen. Novellensammlung.* Aus dem Finnischen übersetzt von Adolf Molnár. Berlin u. Leipzig: Meyer & Co. Verlag, 1944. 132 S. 8°.

[4] In der kritischen, treffsicheren Rezension von Hans Fromm (DLZ 72, 1951, Sp. 161—64), der ich in allem Wesentlichen zustimme. Indem ich nachdrücklich auf diese Besprechung verweise, kann ich mich hier auf einige ergänzende Gesichtspunkte beschränken.

[5] Die in dieser Form vorliegende Volksdichtung verzeichnet Kunze bereits.

[6] H. Fromm a. a. O. Sp. 162.

[7] Einen skizzenhaften Umriß dieser größeren Darstellung hat Kunze inzwischen in dem Sammelwerk *Deutsche Philologie im Aufriß*, hrsg. von Wolfgang Stammler, veröffentlicht (Bd. III = Lfg. 20, Sp. 35—46).

[8] Vorwort S. 6.

[9] Karl Löwith: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen.* Stuttgart 1953, S. 28.

Trotz dieser grundsätzlichen Bedenken muß nachdrücklich betont werden, daß Kunzes Arbeit die wechselvolle, im Grunde immer wieder von einzelnen Verlegern, Verlagslektoren und Übersetzern bestimmte Geschichte der Eindeutschung finnischer und finnländischer (d.h. schwedischsprachiger) Schönliteratur anschaulich mit vielen wichtigen Einzelheiten darstellt und auch jene übersteigerte, durch eine fragwürdige Konjunktur bedingte Beachtung der finnischen Literatur in Deutschland während des Jahrzehnts von 1935 bis 1944 deutlich vor Augen führt. Es wird allerdings weiterer Untersuchung bedürfen, bevor zu unterscheiden sein wird, welche Bücher damals eine echte Resonanz hervorriefen und welche nur deshalb in breiten Kreisen Eingang fanden, weil man aus durchsichtigen Gründen auch die finnische Literatur mit einer pannordischen Aura zu umgeben suchte, so daß dergestalt von den altisländischen Sagas bis zu den finnischen Bauernromanen der Moderne eine an keiner Stelle tragfähige Brücke geschlagen wurde. (Wie bezeichnend z.B., daß Unto Seppänens Romantrilogie *Myrsky ja aurinko* [Sturm und Sonne], *Ilohuoneet* [Die Zimmer der Freude], *Voittoon* [Dem Siege zu] auf Wunsch des deutschen Verlegers unter dem gemeinsamen Titel *Markku und sein Geschlecht* erschien!)

Einen entscheidenden Punkt berührt Kunze, wenn er darauf hinweist, „wieviel von der Echtheit der Originale dadurch verlorengegangen ist, daß es in dem ganzen Zeitraum von 150 Jahren, den wir hier überblicken, nur sehr wenige des Finnischen mächtige Übersetzer gegeben hat und daher der weitaus größte Teil der in unserer Bibliographie genannten finnischsprachigen Literatur sozusagen aus zweiter Hand gereicht worden ist". Ich möchte auf diesen, von Kunze nur gestreiften Tatbestand hier etwas näher eingehen, weil er ein bisher nicht genügend beachtetes Phänomen beleuchtet. Die moderne europäische Übersetzungsliteratur ist leider reich an solchen „Zweitübersetzungen", die fast immer auf ein Ausweichen vor der Schwierigkeit oder Fremdartigkeit der Sprache des Originals, auf eine Flucht vom ferner- zum näherliegenden Idiom zurückzuführen sind. Neben dem Schwedischen, in das ja der Hauptteil der finnischen Literatur übersetzt worden ist, haben bei den Übertragungen in die deutsche Sprache das Russische und einmal auch das Englische Hilfestellung leisten müssen. Während nun aber die Übersetzer des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts aus ihrer Unkenntnis des Finnischen im allgemeinen kein Hehl machten und die jeweilige „Zwischensprache" kundtaten, sind manche Übersetzer der letzten Jahrzehnte nicht mehr zu solcher Redlichkeit geneigt. Es wird entweder Camouflage getrieben, indem man sich irreführender Wendungen wie „nach dem schwedischen Original" (!), „Übersetzung aus dem Schwedischen" bedient oder man behauptet sogar schlankweg „Aus dem Finnischen übersetzt" — in der Meinung, daß eine gewisse Flüssigkeit der Übersetzung genügend Schutz vor unliebsamen Nachforschungen bietet, zumal wir es bei den schwedischen Übertragungen, die in solchen Fällen als Vorlage zu dienen pflegen, fast durchweg mit guten und besonders getreuen Wiedergaben des finnischen Originals zu tun haben. Ich werde an anderer Stelle auf Grund sorgfältiger Vergleiche zwischen dem finnischen Urtext, der schwedischen Übertragung und der deutschen Fassung einiger Prosastücke nachweisen, daß mehrere Übersetzungen, die ausdrücklich mit dem Vermerk „Aus dem Finnischen übersetzt" versehen sind, in Wahrheit aus dem Schwedischen übertragen worden sind.

Man möchte wünschen, daß Kunze in dem angekündigten zweiten Teil seiner Arbeit auch dieser Frage sein Augenmerk noch stärker zuwendet, daß er außerdem auf jene oben erwähnte dialektische Stütze verzichtet und daß er schließlich neben der schon von anderer Seite vorgeschlagenen Würdigung „einzelner Vermittlergestalten eigendichterischen Niveaus"[10] auch Hinweise auf andere wertvolle und dennoch aus mancherlei Gründen nicht übertragene bzw. nicht verlegte finnische Werke bringt, wodurch sich die Fragwürdigkeit etlicher vom Sog der Übersetzungsflut mitgerissener Erzeugnisse nur noch deutlicher enthüllen würde. Denn auch das Nichtübersetzte gehört zum Bild einer Übersetzungsgeschichte.

Hamburg Helmut Henning

[10] H. Fromm a.a.O. Sp. 164.